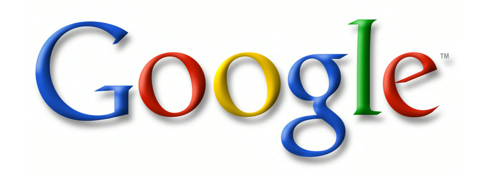
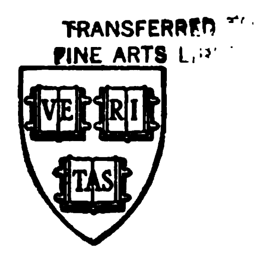






DENYS PUECH ET SON ŒUVRE



DENYS PUECH

(Phot. Braun-Clément)

HENRY JAUDON

DENYS PUECH

ET SON ŒUVRE

« La grâce, c'est vraiment ce qui caractérise le mieux le génie de Praxitèle. D'autres artistes, chez les Grecs mêmes, ont pu être plus variés, plus complets, plus puissants, nourrir et réaliser de plus hautes ambitions, exposer à de moindres périls ceux qui se feraient leurs imitateurs. Il n'en a pas moins été le plus populaire et le plus aimé de tous les sculpteurs, celui dont l'œuvre a été le plus sincèrement admirée et chérie. Les juges les plus compétents ne le plaçaient pas au même rang que ce Phidias dont le Zeus, disait-on, rendait plus religieuses les âmes de ceux qui étaient admis à le contempler : mais on jouissait davantage de Praxitèle. »

Praxitèle, par Georges PERROT.

« Une statue de Phidias a plus honoré la Grèce que toutes les victoires d'Alexandre. »

Henry MARET.
(Rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1905.)

RODEZ
E. CARRÈRE, ÉDITEUR
1908

C



L'Aurore, haut-relief (1).

L'ART ET LA SCULPTURE EN FRANCE

La France est-elle en décadence ? Telle est la question que les Français semblent prendre un malin plaisir à poser et à résoudre contre eux. C'est une disposition naturelle de notre esprit qui le porte à se critiquer lui-même, à faire le procès de l'énergie Française, de la vitalité nationale, de l'activité industrielle, artistique ou littéraire dans notre pays. Dès 1867, M. Henri Rochefort publiait, aux applaudissements de tous les libéraux, un livre intitulé : *Les Français de la Décadence*, que d'autres publications plus retentissantes du célèbre pamphlétaire firent bientôt ou-

(1) Haut-relief en plâtre exécuté pour M. Fenaille.

blier. Au lendemain de la Commune paraissait un ouvrage entièrement écrit et composé avant l'année terrible par un profond penseur que l'apparente prospérité du régime impérial n'avait pas trompé. Sous ce titre significatif, *Le testament d'un Latin* (1), c'était la prophétie, en partie confirmée par les événements, de nos désastres et de nos abaissements et l'annonce de l'agonie nationale ; il fit sur les jeunes gens de cette génération une impression ineffaçable. Depuis ce sont les ouvrages de M. Demolins et de tant d'autres qui sont venus proclamer la supériorité des races anglo-saxonnes. Hier (2) encore un journal adressait en termes formels à un grand nombre d'écrivains étrangers la question : La France est-elle en décadence ? Les résultats de l'enquête sont curieux à lire. Citons une seule réponse, celle de M. Van den Vlugt, député et professeur de droit à Leyde. « Si c'était la France elle-même, dit-il, qui se posât cette question, ce fait donnerait lieu à une présomption très grave en faveur d'une réponse affirmative. On ne saurait concevoir un symptôme plus décisif de décadence intellectuelle et morale, que l'habitude maladive de regarder au dedans de soi-même, pour voir s'il y a des signes de la dégénérescence qui commence. L'hypocondrie nationale n'est pas sans doute une preuve de vitalité. » Le professeur Hollandais a raison. Un pays n'est vraiment en décadence, que lorsqu'elle est sentie, voulue et librement acceptée. Gœthe disait des hommes qu'ils ne meurent que d'une défaillance de la volonté de vivre. Cela est vrai des nations. Ni les désastres militaires, ni les pertes matérielles, ni le fléchissement de la puissance économique, ni même ces brutales amputations de territoire qui effacent la patrie de la carte, mais la font vivre dans les âmes (3), ne constituent pour un pays la décadence. Plus alarmants, parce que plus voulus et mieux consentis, seraient d'autres symptômes tels que la diminution constante de la natalité, l'impuissance à coloniser, l'éloignement des carrières industrielles et commerciales, l'accroissement du fonctionnarisme. Voilà pourquoi le débat reste ouvert et nous semblons le compliquer et le le prolonger à plaisir. Jamais,

(1) *Le testament d'un Latin*, par M. Louis Rambaud. Paris, Charpentier, 1872.

(2) Mars 1904 : *l'Européen*, paraissant à Paris, mais international, puisqu'il est dirigé conjointement par MM. Bjoernstjerne, Novicov, Salmeron et Seignobos.

(3) Cette pensée, aussi délicate que vraie, termine la belle allocution, prononcée le 25 juin 1905, par M. René Bazin, aux orphelins de l'asile du Vézinet.

en effet, ce peuple que nous sommes, n'a été matériellement aussi heureux et jamais il ne s'est cru plus à plaindre ; ses doléances ont grandi avec son bien-être, et, à mesure que sa condition devenait meilleure, il la jugeait pire ; la caractéristique de ce siècle, favorisé entre tous, est d'être mécontent de lui-même, puisqu'il suscite plus d'appétits qu'il n'en assouvit, et que les tristesses imaginaires ne sont pas les moins poignantes (1).

A l'heure actuelle, c'est sur tous les terrains et dans tous les domaines de l'activité humaine que nous nous plaisons à poser et à agiter la question de notre décadence. Un seul (2) semble échapper à ce désolant pessimisme, c'est celui des beaux-arts et particulièrement de la sculpture. Là, nous sommes bien obligés de reconnaître notre supériorité, puisque personne ne la conteste sérieusement. On a publié un livre sur la *Décadence économique de la France* (3) ; on ne pourra, sans doute, de longtemps, en écrire un sur sa décadence artistique. Sur ce terrain notre primauté n'est pas seulement un fait incontesté et accepté par tous ; c'est même pour nos sociologues pessimistes un phénomène normal, prévu, et la conséquence logique de la déperdition de notre vitalité.

M. Louis Rambaud, dans le remarquable ouvrage cité plus haut, après avoir écrit sur les peuples morts des pages d'une mélancolie hautaine qui rappelle Montesquieu et Prévost-Paradol, conclut ainsi : « Les décadences sont charmantes, puisqu'elles ne se produisent que chez les peuples dont les civilisations sont parfaites. Celle où vous êtes vous convient, elle n'offre pas les jouissances âpres et fortes de la grande politique ni du grand art, mais elle présente un éclat facile, doux et plein de grâce, résultat général de l'effacement des passions et de la mollesse des mœurs. Et cet éclat vous plaît, que vous le sachiez ou non ; lors même que vous pourriez vous élever, par la vigueur de votre esprit très éduqué, jusqu'à la conception de la liberté moderne et de ses avantages, vous ne pourriez vous accommoder des mœurs qu'elle suppose, vous ne pourriez les contracter et même vous ne le

(1) Vicomte G. d'Avenel : *Les Français de mcn temps*, p. 348.

(2) Nous ne parlons pas ici du sport et de l'automobilisme auxquels nos plus violents détracteurs réduisent ironiquement notre supériorité.

(3) M. Rouve.

voudriez pas. Les peuples qui réalisent déjà son idéal, sont des peuples grands, glorieux et forts, mais graves, moraux et croyants (1), des peuples que vous admirez, mais chez qui vous ne sauriez demeurer une année sans y périr d'ennui. Cet avenir démocratique où le pittoresque disparaîtra avec l'art, qui ne sera qu'une forme de l'utile, est répugnant et laid pour vous, qui êtes des artistes ; oui, vous êtes des artistes ; mais les Grecs ne le furent-ils pas aussi ? Consolez-vous, comme eux, en pensant aux belles œuvres que vous avez faites. Si les peuples qui ont le goût et la faculté artistiques, étaient capables d'avoir la liberté à la façon moderne, ils réaliseraient le plus parfait idéal de société qui se puisse rêver. Nous autres, hommes de décadence, nous avons l'art, la grâce et l'esprit, soyons-en fiers ! ce sont là de beaux dons (2). » Ces dons, qu'ils soient des fruits de décadence, où les résultats d'une longue éducation ou d'une élégance native, n'en sont pas moins les nôtres. On les a résumés en un mot : le goût Français. Le goût, c'est le jugement en matière de beau, et celui de notre pays est généralement sans appel. Le goût, c'est une sorte d'instinct qui nous pousse à redouter en général les excès, quels qu'ils soient, à rejeter les coquetteries des nègres ou les violences barbares, à craindre par dessus tout la vulgarité, la bassesse, à comprendre exactement le sens du mot « ridicule », à rechercher avec passion la clarté. On frémit devant le « bluff », l'obscur et le clinquant nébuleux : l'or très pur seul et contrôlé passera, fut-il en minuscules pépites. L'incohérence, la déraison, la bizarrerie, autant de monstres qui ne sauraient plaire à l'homme de goût. Les Grecs anciens sont ses maîtres, qui sculptaient la Vénus de Cnide et le Jupiter d'Otticoli, qui bâtirent les temples de Pestum et de Sicile (3).

Cette primauté artistique de la France lui est cependant parfois disputée, mais sans succès. Pour la musique, quoique née dans les deux pays où l'on chante naturellement, l'Italie et l'Allemagne, elle exprimait trop bien les rêves de nos âmes troublées, nos désirs sans objet et sans limite et cette alternative douloureuse et grandiose de

(1) Il semble que M. Rambaud avait, en écrivant ces lignes, il y a trente-sept ans, une sorte de vision prophétique de l'état actuel de la civilisation Américaine.

(2) *Ouv. cité* — conclusion — p. 320 et suiv.

(3) *Le goût Français*, par M. Marcel Boulenger dans la *Revue Bleue* du 7 octobre 1905.

nos espérances et de nos déceptions, pour ne pas devenir en France un art vraiment national. Elle l'est à l'heure actuelle, et, quoiqu'en disent les Wagnériens, dans ce pays autrefois réduit au vaudeville ou à la chanson, la langue musicale a atteint un haut degré de perfection ; sans rien perdre de la clarté et de l'élégance natives, elle sait s'élever au plus haut sommet de l'éloquence et atteindre à l'épopée. Pour la peinture, le résultat de ce pacifique et élégant tournoi semble plus discuté : les Belges et Hollandais n'oublient pas qu'ils sont les descendants des grands peintres Flamands du XVIIIe siècle ; les Allemands citent avec orgueil leur Menzel, rival de notre Meissonnier, leur portraitiste Lenbach, Liebermann, plus réaliste que Millet, et ce jeune Saxon, Max Klinger, dont le talent étrange et robuste n'a pas encore livré tous ses secrets.

L'Italie a des paysagistes tels que Segantini et des impressionnistes décadents tels que Boldini.

L'Angleterre paraît plus indépendante, mais ici et là l'influence de l'Ecole Française se fait sentir ; en dehors d'elle, on trouvera des peintres habiles, mais pas de style national. On objectera ce qu'on a appelé la conquête de nos derniers salons par les peintres étrangers (1) ; mais ce qu'il importe de connaître, ce n'est pas la nationalité des exposants, c'est la nationalité de leur art et de leurs œuvres ; s'ils appartiennent à notre Ecole Nationale ou s'ils en ont subi à un degré quelconque l'influence, ce n'est pas l'invasion de nos salons par les étrangers qu'il faudra signaler, c'est la conquête des peintres étrangers par la France qu'il faudra proclamer.

Cette conquête, discutée en peinture, est certaine en sculpture. Là, notre suprématie continue à s'affirmer d'une façon éclatante et incontestée et la statuaire demeure ce qu'elle fut déjà, si souvent : la revanche de l'art Français (2). De revanche, en effet, la statuaire n'avait pas à en prendre pour son propre compte, car elle n'avait jamais subi de défaite. A l'Exposition de 1900 la sculpture Française a dominé la sculpture étrangère, comme il appartenait au plus national des arts, chez le peuple qui a toujours eu le culte de la beauté.

(1) *Revue des Deux-Mondes* du 1er juin 1905 : *Le geste moderne aux salons de 1905*, par M. Robert de la Sizerane.

(2) Article déjà cité de la *Revue des Deux-Mondes*, p. 612.

Cette supériorité, Henry Fouquier l'explique par l'histoire. La sculpture, le plus heureux peut-être de nos arts, n'a jamais cessé d'être pratiquée chez nous depuis la conquête de la Gaule par la civilisation Romaine. Les artistes Gallo-Romains se distinguèrent dans la décadence même de la culture antique. Au moyen âge et de bonne heure, les éléments barbares composant le tempérament primitif des peuples de l'occident de l'Europe, agités et préparés par les invasions, se manifestèrent dans l'art ; la France, qui compta à peine quelques rivalités dans les écoles voisines pendant la période romane, n'en connut pas pendant la période gothique. L'art gothique, septentrional et Français à son tour venant à s'épuiser, les écoles de la France du Nord et les écoles de Flandre imaginèrent un art nouveau. L'Italie le fit sien, y mêlant les enseignements et les traditions de l'art antique, qui triomphe définitivement à l'époque de la Renaissance. Une seconde conquête Romaine s'étendit alors sur les arts de l'Europe. La France subit, comme les autres pays, l'invasion et alla même au devant ; mais chez nous la crise, épreuve en somme salutaire, fut passagère. Les éléments nationaux ne tardèrent pas à réagir. Le tempérament Français résista : et depuis, tandis que l'art Italien allait toujours en dépérissant, l'art Français, original et robuste, n'a pas cessé de garder, parmi les arts de l'Europe, son rang qui, depuis plus de deux siècles, est le premier (1). Il suffit de parcourir le musée du Trocadéro pour y trouver confirmée, par une vivante leçon de choses, la vérité de cette théorie historique. Il n'est au contraire besoin que de quelques visites aux salons Romains pour constater la réalité de la décadence italienne signalée par M. Fouquier ; le Piémontais Canonica et le marquis Origo, un ancien officier de cavalerie, qui a abandonné le sabre pour l'ébauchoir, sont avec Ernesto Birondi, Apolloni et Zocchi les maîtres de la sculpture Italienne contemporaine. Malgré le mérite de certaines de leurs œuvres, ils ont incontestablement laissé en déchéance le double héritage de la Rome antique et de la Renaissance ; de cet héritage c'est la France qui, parmi ses sœurs Latines, a recueilli et gardé la meilleure part.

Les salons qui ont précédé et suivi l'Exposition universelle, ont encore consacré cette supériorité de l'Ecole Française contemporaine de

(1) Henry Fouquier : *La sculpture*, dans l'*Art Français*, publication officielle de la commission des Beaux-Arts, sous la direction d'Antonin Proust.

sculpture. Si nous voulions les parcourir, que d'œuvres admirables nous trouverions, soit à la *Société des artistes Français*, soit à la *Société nationale des Beaux-Arts !* Nous sommes sans doute quelquefois choqués par le caractère étrange, insolite des œuvres de l'école qui se propose de renouveler la statuaire par « son enveloppe ». Mais, quelles que soient les critiques, l'étonnement, quelquefois, disons le mot, la répulsion que certaines de ces statues provoquent, il y a là un foyer d'ardeurs nouvelles qui manifeste la vitalité et la puissance de l'art Français. Le maître dont nous écrivons l'histoire ne se réchauffe pas à ce foyer dont les incandescences troublent et éblouissent, plus qu'elles n'éclairent. Mais il ne nous pardonnerait pas de ne pas en avoir signalé ici l'éclat et le rayonnement.

Que dire maintenant de toutes les œuvres que, depuis trente ans, tous nos sculpteurs ont fournies aux musées, aux places publiques de Paris et de province, aux expositions de cercles et de sociétés particulières, aux églises, aux théâtres, à tous les monuments ? Notre histoire n'a jamais mentionné aussi belle et aussi abondante floraison de la sculpture, et, pour en retrouver une semblable, il faudrait remonter aux cent petits temples qui gardaient autour de Delphes tout un peuple de pierre, de marbre, d'or et d'argent. Les maîtres qui nous font ainsi, au début du xxe siècle, revivre les plus beaux jours de la Grèce et d'Athènes, sont connus de tous. Signalons parmi les morts Chapu, Jouffroy, Falguière, Barrias, Constantin Meunier, Guillaume, Dubois, et, parmi les vivants, Mercié, Denys Puech, Marqueste, Injalbert, Théodore Rivière, Rodin, Batholomé, Ségoffin... De ce dernier groupe nous voudrions détacher une figure, celle de Denys Puech, pour en fixer les traits principaux, la rappeler à ceux qui la connaissent, la présenter à ceux qui ne la connaissent pas encore et montrer à tous comment la vocation artistique, quand elle a germé dans une âme, en devient la maîtresse absolue et la conduit toujours, en dépit de tous les obstacles, jusqu'au bout de sa destinée, l'emporte quelquefois sur l'aile du génie jusqu'aux sommets de la gloire.

Le moment paraît favorable : ce n'est pas trop tôt, puisque notre sculpteur, en pleine possession de son talent, a donné sa mesure dans tous les genres où son art s'est exercé, et que l'Institut, en lui ouvrant

de très bonne heure ses portes, a donné à son œuvre la suprême récompense. Demain serait peut-être trop tard, à une époque où tout disparaît, s'oublie et s'efface avec une vertigineuse rapidité. Quand on regarde ce qui se passe dans la vie d'un artiste, dit Taine, on s'aperçoit qu'elle se divise ordinairement en deux parties. Pendant la première, dans la jeunesse et la maturité de son talent, il regarde les choses elles-mêmes, il les étudie minutieusement et anxieusement ; il les maintient sous les yeux ; il se travaille et se tourmente pour les exprimer, et il les exprime avec une fidélité scrupuleuse, même outrée. Arrivé à un certain moment de la vie, il croit les connaître assez, il n'y découvre plus rien de nouveau ; il laisse de côté le modèle vivant, et, avec les recettes qu'il a ramassées dans le courant de son expérience, il fait un drame ou un roman, un tableau ou une statue. La première époque est celle du sentiment vrai ; la seconde celle de la manière ou de la décadence (1). M. Puech peut se rassurer ; Taine ajoute en effet que la première période dura chez Michel-Ange et d'autres artistes plus de soixante ans et Puech est loin d'avoir atteint cette limite.

(1) *Philosophie de l'art*, 10e édit., t. I, p. 15.



Médaillon bronze.
Portrait de Mme Félia Litvinne.



La maison natale de Denys Puech, à Gavernac.

I

UNE ENFANCE PASTORALE

Naissance de Puech. — Sa famille. — Son pays de Gavernac. — Le patre de Longuis. Ses premiers essais.

Denys Puech naquit le 3 septembre 1854 à Gavernac, près Bozouls, dans l'Aveyron.

Sa famille, composée du père, de la mère et de quatre enfants, ressemblait à toutes celles qui vivent sur ce causse, y cultivant des propriétés de petit rapport malgré leur étendue, et n'y trouvant leur subsistance que grâce à un intrépide labeur et à une stricte économie. Le type général qu'elles présentent mérite d'être signalé : il y aurait là un intéressant sujet d'études pour les savants qui dessinent, à l'heure actuelle, la carte ethnique de la France (1) et

(1) Travaux de Huxley, de Beddos, de Broca, et les plus récents de M. J. Deniker, président de la Société d'Anthropologie de Paris, notamment sa conférence à l'*Anthropological Institute* de Londres.

qui se plaisent à opposer partout la race de la montagne ou des hauts plateaux à celle de la plaine ou des vallées. Le père, grand, vigoureux, parlant peu, très réservé, presque sombre, est sévère pour lui-même et pour les autres ; la mère, plus vive et plus alerte, seconde à l'occasion son mari dans les travaux du dehors, règle les dépenses de la maison avec une parcimonie nécessaire, et exerce autour d'elle une influence salutaire à laquelle tous se soumettent avec déférence ; les enfants, nombreux, sains, bien constitués, grandissent dans une atmosphère de travail et de discipline familiale qui se prolonge bien au delà de l'adolescence. Tous ont une allure sérieuse, calme ; une muette obstination dans l'accomplissement de desseins longuement formés et sagement réfléchis constitue à la fois la qualité et le défaut de leur tempérament.

Telle était la famille Puech. Le père mourut en 1879. La mère lui survécut assez pour voir les premiers succès de son fils Denys. On a dit bien souvent que ce que les hommes ont de meilleur en eux, ils le tiennent de leur mère. Cela est vrai non seulement des poètes et des artistes, mais encore des hommes de devoir, de sacrifice et de lutte. Jules Favre attribuait à la piété de sa mère « tout ce qu'il avait de bon en lui » (1). Lacordaire, accablé par le poids des déceptions encore plus que par celui des années, écrivait : « Ma mère, saint Michel de Dijon et ma religion naissante font dans mon âme une sorte d'édifice, le premier, le plus touchant et le plus louable de tous. » C'est la mère qui a déposé dans leur âme le germe qui a allumé l'étincelle et qui, plus tard, par sa douce influence, en a favorisé l'éclosion ou le développement. Cette hérédité morale, dont nous retrouverons plus tard la trace dans les épanchements de Denys Puech et de sa mère, se manifesta d'abord par une sorte d'intuition chez celle-ci de la vocation du fils et le soin qu'elle prit d'amortir pour lui les rigueurs paternelles.

Denys était le cadet de la famille. Il avait été précédé par Louis et suivi par deux autres frères. Tous quatre naquirent, grandirent et vécurent longtemps dans cette maison de Gavernac d'où le nom des Puech n'est pas près de disparaître.

Gavernac est un hameau situé sur ce grand causse qui contourne

(1) C'est sa veuve, Mme Jules Favre née Velten, celle dont Denys Puech a ciselé le buste, qui rapporte cette réflexion touchante dans la préface des *Conférences et Mélanges*.

Rodez d'un côté, vers Sainte-Radegonde, et qui, de l'autre, descendant la vallée du Lot, dépasse Espalion au-dessus de Flaujac. Ces causses de l'Aveyron, de la Lozère et du Quercy ont été depuis quelques années l'objet d'études nombreuses et variées (1). Aucune n'a mis en doute la corrélation intime qui existe entre la nature du sol et du milieu et le tempérament des habitants. Beaucoup de ceux qui ont visité ces vastes plaines sèches et dénudées et contemplé ces horizons y succédant monotones et tristes, s'étonnent peut-être que là ait pu s'éveiller et grandir une âme d'artiste. Il est admis que dans ce coin du Rouergue, au sol âpre et à l'aspect sévère, naissent



Médaillon haut-relief. Portrait des parents de Denys Puech (2).

(1) La dernière en date n'est ni la moins curieuse, ni la moins originale. Sous ce titre *Terres Françaises*, un américain, M. Fullecon, a noté les impressions que lui ont laissées les différentes régions de la France. Celle des causses ne lui paraît ni banale, ni triste. « J'étais, dit-il, parti pour la vieille terre Ibérienne, l'ancienne terre des Ligures et des Celtes, la Narbonnaise, et de plus en plus je me trouve retenu sur le rude pittoresque du Rouergue et du celtiniste Quercy, où l'âpreté des hauts plateaux courbe l'âme vers la mélancolie et le sacrifice ; là elle accepte dans ce monde la pauvreté et la peine dans l'espoir de la Terre Promise. »

(2) Exécuté par l'artiste pour leur tombeau, à Bozouls (Aveyron).

des philosophes, des jurisconsultes, des théologiens; mais on refuse aisément aux enfants de cette terre ingrate le sens esthétique et le goût de la beauté, surtout de la beauté plastique. Ce préjugé, pour avoir les apparences d'une vérité historique, n'en est pas moins une erreur ethnographique. La structure physique du *causse* de Bozouls n'est pas de nature à laisser sur l'intelligence de la race une expression antiartistique. La figure minérale du sol y est très apparente : le squelette de la terre affleure partout en rocs saillants dont le profil grisâtre se détache nettement au milieu des *devèzes*; l'ossature géologique n'y disparaît pas, comme dans le *vallon*, sous une couche profonde et universellement répandue de terre arable, ou, comme dans le *ségala* (1), sous la verdure végétale, en sorte que, comme dit Taine de la Grèce (2), le paysage, labouré de vives cassures, tout tailladé de brèches et d'angles inattendus, semble le dessin d'une main vigoureuse, à qui ses caprices et sa fantaisie n'ôtent rien de sa sûreté et de sa précision.

La transparence de l'air augmente encore sur ce causse le relief des choses extérieures. Il y est aussi pur le matin ou le soir qu'au milieu du jour. Vous ne trouverez là ni cours d'eau, ni forêts : la fraîcheur des nuits ne donne même pas à l'atmosphère cette buée qui brouille ou estompe les contours lointains. Une faible ascension permet d'apercevoir, se détachant avec une netteté saisissante, au Nord les crêtes de l'Aubrac, au Midi le clocher de Rodez. Le climat y est tempéré. On n'y ressent pas en hiver ce froid rigoureux qui, à quelques lieues, dans l'arrondissement d'Espalion, condamne à l'inertie, pendant plusieurs mois, les habitants de la *montagne ;* en été, on n'y éprouve pas cette chaleur anémiante qui, dans certaines vallées, accable ou amollit les énergies.

Un tel pays fait des hommes vigoureux et laborieux, nourris d'air pur, sobres, dont l'esprit, éloigné des rêveries mystiques des gens du Nord, n'est pas alourdi par une vie facile et les richesses d'un sol trop fertile. Chez eux la vie morale et la vie animale se maintiennent dans un harmonieux équilibre. Ils semblent avoir mis en pratique ces conseils qu'Aristophane donnait aux jeunes Grecs de son temps : « Tu auras

(1) Ces expressions « *devèze, vallon, causse, ségala* » désignent, suivant la nature du sol, les diverses parties de l'Aveyron.

(2) Taine, ouv. déjà cité, t. II, p. 107

MEZENCE BLESSÉ



toujours la poitrine pleine, la peau blanche, les épaules larges, les jambes grandes..... Tu vivras beau et florissant dans les palestres ; tu iras à l'Académie te promener à l'ombrage des oliviers sacrés, une couronne de joncs en fleurs sur la tête, avec un sage ami de ton âge, tout à loisir, parfumé par la bonne odeur du smilax et du peuplier bourgeonnant, jouissant du beau printemps, quand le platane murmure auprès de l'orme. » Les jeunes Rouergats du causse de Bozouls ne courent pas dans les palestres et ne fréquentent pas les jeux olympiques. Ils ignorent même probablement cette restitution qui se fait, chaque année, en Grèce, des antiques combats d'où les Français sortent généralement vainqueurs ; ils ne participent pas à ces congrès dans lesquels on cherche à donner à nos gestes sportifs la grâce et la beauté des gestes antiques (1); mais ils subissent le conseil de revision, et, depuis de longues années, y présentent le plus beau type de solidité et de force musculaire (2). Puisque la beauté de la forme humaine constitue l'idéal de la sculpture, le berceau d'un sculpteur aveyronnais ne pouvait être mieux placé que sur le causse de Bozouls.

C'est dans ce milieu que l'âme neuve et primitive de Denys Puech reçut ses premières impressions ; c'est le spectacle incessant de cette nature douce, tranquille, mais d'un relief puissant et d'une netteté très accusée, qui constitua sa première éducation. Denys Puech fut en effet et resta longtemps berger. Son père le destinait à le remplacer à la maison de Gavernac et lui confia d'abord la garde des bœufs ; ces animaux pacifiques, mais abandonnés à eux-mêmes, allaient parfois dans les pâturages des voisins. A ce troupeau déjà si mal gardé furent ajoutées quelques brebis : ce fut pis encore ; celles-ci, d'humeur errante, vagabondaient partout, sauf où il fallait. Les propriétaires lésés se plaignirent, le père Puech s'irritait ; le berger, furieux à son tour contre les brebis, cause des remontrances paternelles, leur lançait des pierres pour les rappeler aussitôt qu'elles s'écartaient, et souvent, le soir, plusieurs de ces malheureuses bêtes rentraient au bercail en boîtant. D'où venaient

(1) M. Pierre de Coubertin, président du Comité international olympique, considère la culture musculaire comme faisant partie de la civilisation moderne et définit le but de ces jeux : « Unir à nouveau, par les liens d'un légitime mariage, d'anciens divorcés : le muscle et l'esprit. »

(2) Etudes à ce sujet du Docteur Albespy dans le compte rendu du Congrès scientifique de France, 40e session, Rodez, 1874.

donc ces distractions incessantes qui faisaient de cet enfant un si détestable berger ? Ce penchant inévitable le figeait d'abord dans la contemplation des objets qu'il avait sous les yeux et le portait ensuite à les reproduire sur un morceau de bois, sur une châtaigne, avec de la terre glaise. Oubliant les animaux confiés à sa garde, assis sur un de ces rocs qui percent à chaque pas le sol de ces maigres pâturages, il était là sous l'obsession de ses rêves artistiques. On se représente volontiers ce berger de dix ans, assis sur ce tertre où, pendant les jours les plus terribles de la Révolution, se donnèrent rendez-vous M. Boyer (de Paume) et M. Frayssinous, et d'où leurs regards, en parcourant l'horizon, cherchaient à sonder l'avenir de la France (1). Là où les deux grands théologiens eurent l'intuition de leurs destinées politiques et religieuses, là, peut-être, le pâtre de Gavernac eut, avec cette même prescience qui est le privilège des natures d'élite, l'intuition de sa carrière artistique.

Denys Puech ne se contentait pas de lire dans le grand livre de la nature toujours ouvert sous ses yeux ; il lisait les livres de prix rapportés par son frère Louis, et, quoiqu'il eût peu fréquenté l'école, ses progrès intellectuels étaient rapides. Les âmes d'élite, sans s'arrêter aux lacunes de la méthode pédagogique, sont sensibles à la poussée que leur imprime une bonne éducation. Lectures, méditations, premières ébauches artistiques, l'absorbaient complètement et son père se reconnut impuissant à le diriger lui-même dans la voie des travaux agricoles. Il se résolut à un parti extrême : louer les services de Denys dans une maison étrangère. Là, sous une direction plus intéressée et par conséquent plus sévère, que n'adoucirait pas l'intervention maternelle, l'éternel distrait finirait bien par se plier au labeur des champs et rentrerait peut-être un jour, à la maison paternelle, converti et transformé.

Denys venait d'avoir quinze ans, lorsqu'il fut envoyé en condition au village de Longuis ; il devait y rester douze mois. Elle fut longue et douloureuse, cette année, pour cet enfant auquel son frère Louis écrivait : « Pauvre Denys, pauvre esclave ! » Le maître était dur et le travail pénible. Le jeune pâtre esssayait d'exprimer en vers les douleurs de son âme meurtrie. Faut-il s'en étonner et le regretter ? Assurément

(1) *Journal de l'Aveyron* du 4 mai 1842. Article sur M. Boyer.

non : la tristesse des adolescences malheureuses, a constaté un délicat psychologue (1), achemine les âmes nobles vers la poésie, en leur donnant le goût du rêve. Quand la vie réelle est si dure, la vie idéale s'offre comme un paradis illusoire où abondent les sources de consolation et les provisions d'espérance. Au début des carrières originales il y a presque toujours une enfance froissée, une jeunesse meurtrie. Les yeux du poète ou de l'artiste, ces « yeux d'enfant sublime » où il y a tant de clarté ingénue, s'ouvrent au matin de la vie avec une naïve confiance au spectacle de la beauté et de la bonté humaines, et, s'ils rencontrent des rigueurs inattendues ou d'inexplicables ironies, c'est alors qu'à ces âmes déçues et trompées le rêve apparaît comme un refuge, la gloire comme une revanche et l'art comme un abri permanent où elles peuvent défier de très haut les caprices du destin et les vilenies de l'humanité.



Boule en noyer sculpté (3).

C'est là que le berger mercenaire de Longuis fut chercher ses consolations. On a raconté à ce sujet bien des anecdotes. Citons en deux (2). Un villageois des environs racontait que l'objet qui l'avait le plus vivement frappé à l'Exposition de 1867, étaient des boules en ivoire que l'ingénieuse patience des ouvriers Chinois avait réussi à faire tourner les unes dans les autres. Sur ce simple récit, Denys Puech s'efforça de résoudre le problème et il y réussit avec du bois et les instruments rudimentaires à sa portée. Ce n'était que la première manifestation d'une précoce dextérité de mains.

(1) M. Gaston Deschamps à propos du poète Albert Samain.

(2) *Revue Illustrée*, 1er septembre 1898, « Denys Puech », par Boyer d'Agen. — *Nouvelle Revue*, 1er novembre 1901. « Denys Puech », par Camille Mauclair. — « M. Denys Puech, pasteur de brebis, » par Adolphe Brisson, dans *Portraits intimes*. — Le *Daily New* du 28 avril 1900 contient, à l'occasion de l'ouverture du Palais des Beaux-Arts, une longue étude qui a pour titre : *M. Puech and his work*. Il y a plus d'exactitude dans l'appréciation de l'œuvre que dans la biographie de l'artiste.

(3) Boule en noyer sculpté avec des sujets en bas-relief sur les quatre faces. Dans l'intérieur de la première se trouvent les autres boules, mais sans sculptures.

Le jeune berger fit mieux : un joyeux cortège nuptial devait passer par un chemin où il gardait ses brebis. Il s'avise d'y dresser une statue de grandeur naturelle. Plantés dans le sol, deux forts piquets de bois étayent les jambes ; deux autres, assujettis à un point central, soutiennent les bras, et sur cette armature improvisée est édifié un homme en terre tenant un bâton à la main et menaçant ceux qui s'approchaient. Le cortège s'arrête un instant devant cet ennemi prêt à frapper, délibère et finalement passe à côté pour ne pas endommager la statue (1). Le jeune berger, dissimulé derrière un arbre, jouissait de l'effet produit. Sa première œuvre de statuaire était réalisée : il avait cherché à donner à une image grossière l'expression d'un sentiment, celui de la colère ; pour cela, il avait résolu instinctivement, par l'emploi de *tenons* intérieurs et rudimentaires, une des difficultés que rencontre le statuaire pour la représentation de mouvements hardis et violents.



Napoléon Ier, statuette en noyer.

Cette première œuvre valut à Denys Puech sa première commande : celui qui venait de prédire au pâtre de Longuis le bel avenir symbolisé par les boucles aux souliers, lui demanda un Napoléon Ier sur bois ; le modèle se trouvait dans un livre d'histoire et le prix fut fixé à dix sous.

Ces aventures suffisent pour indiquer combien peu devaient être prisés les services de Denys Puech par le maître qui les avait loués.

(1) A un membre du cortège qui blâmait le berger de perdre son temps à de semblables jeux, un autre répondit en patois, sur un ton solennel : « *Bous mouquesses pas d'oquel pichiou ; pourtoro un jour de bouclos oï souliès*. Ne vous moquez pas de cet enfant, il portera un jour des boucles aux souliers. » C'était une prophétie qui traduisait, sous une forme pittoresque, l'idée un peu naïve que se faisait l'interlocuteur des sommets de la hiérarchie sociale.

Lorsque l'année fut écoulée, il s'empressa de rendre le berger à sa famille avec un certificat d'un brutal laconisme (1).

A ce moment se place dans la vie de Denys Puech un incident décisif : ce fut la révélation à son âme, incertaine et troublée, de sa vocation, l'appel définitif et irrrésistible qu'à une heure déterminée de leur adolescence ont entendu tous les vrais artistes. Rude l'avait ouï, lorsque, sortant de la distribution des prix de la modeste école de dessin de M. Desvoge, à Dijon, il déclara nettement à son père son intention d'apprendre à dessiner (2). Chez Henner (Jean-Jacques), cet enfant de la Haute-Alsace mort prématurément, la révélation fut à la fois plus lente et plus précoce : à l'école des frères d'Altkirch l'enfant s'éveilla aux arts du dessin avec un goût si spontané et si ferme que maîtres et parents décidèrent de l'envoyer à Strasbourg, à l'école des Guérin. Chez Hamon, le fils du douanier de Trébourdon, ce fut la vue des tableaux de l'église de Lannion et les enluminures d'un *vespéral* qui excitèrent dans son âme de dix-huit ans la même sensation ; M. de Lamennais eut beau, pour l'éprouver, lui interdire le dessin et lui faire balayer les latrines de la maison de Ploërmel, rien n'y fit, l'étincelle avait jailli (4).



Statuette en pierre tendre, portrait (3).

(1) Il disait aux parents : « *O maï que pourtorias lou contel, lou tournorio pas goraa.* Vous me donneriez le pain pour le nourrir, que je ne le garderais pas de nouveau. »

(2) *François Rude, ses œuvres et son temps*, par M. de Foucaud, p. 33.

(3) Exécuté à l'âge de 12 ans, avec le couteau de berger, à la campagne.

(4) Jean-Louis Hamon, un des peintres les plus célèbres du second Empire, né le 5 mai 1821 à Plouha (Côtes-du-Nord), fut, de quatorze à dix-huit ans, novice à l'Institut des Frères de Ploërmel, sous le nom de frère Elpyre. Assailli par le doute, il écrivit de longues pages à son confesseur et partit immédiatement pour Paris où ses débuts offrent avec ceux de Puech les plus frappantes analogies. Il entra à

C'est la cathédrale de Reims qui offrit à Saint-Marceaux sa première vision de l'art et suscita son premier désir d'imiter ces imagiers du XIIIe siècle « qui surent si bien faire sourire le visage des anges, retrousser gaillardement la moustache des apôtres et faire tomber en plis naturels les draperies des saints (1) ». Il en fut ainsi pour Denys Puech ; la première fois que le hasard le mit en présence d'une véritable statue, quelque imparfaite qu'elle fût, l'artiste prit conscience de lui-même et les désirs vagues, les aspirations incertaines de l'adolescent se transformèrent en une impulsion irrésistible.

Ce fut le jour même où le jeune berger quittait son maître de Longuis, le jour de la grande foire de la Saint-Jean à Estaing. Ses parents, devant conduire à cette foire un troupeau de brebis, prirent avec eux leur fils pour se faire aider par lui. Estaing est une petite cité bâtie, dans un site des plus pittoresques, sur la rive droite du Lot. Elle est dominée par la masse imposante du vieux château féodal qui porte l'écu de France concédé par Philippe-Auguste au chevalier d'Estaing sur le champ de bataille de Bouvines. Au milieu du pont jeté sur le Lot s'élève une statue en pierre représentant François d'Estaing, évêque de Rodez. Denys Puech le savait : aussi, vêtu de sa blouse neuve, tenant à la main son plus joli bâton, poussant devant lui les brebis à vendre, il prend allègrement le chemin de la petite cité. Arriver le plus tôt possible, conduire au foiral les brebis, les confier à la garde de Denys, telle fut la préoccupation des parents. Tout autre était celle du fils. A peine sont-ils partis que Denys laisse là son troupeau et court au pont, se plante devant la statue dans une immobilité absolue. L'enfant est ravi de voir la pierre, assouplie sous les doigts d'un artiste, reproduire les traits du visage, les longs plis des vêtements épiscopaux jusqu'aux fines dentelles du rochet ; il reste là comme figé dans une muette contemplation ! Tout à coup une voix grave et familière retentit à ses oreilles : « Eh bien ! et les brebis ! » Il suit tout penaud son père au foiral, mais à peine celui-ci l'a-t-il quitté de nouveau que Denys à son tour le quitte

l'atelier de Delaroche et vécut avec Gérôme dans une intimité dont les souvenirs ont été recueillis par Hoffman dans une plaquette charmante. Son tableau le plus connu, *Ma sœur n'y est pas*, fut acheté par l'impératrice et détruit dans l'incendie des Tuileries en 1871. Hamon quitta Paris, vécut longtemps en Italie où il mourut en 1874.

(1) *Saint-Marceaux*, par André Beaunier.

comme sur ses traces et revient à la statue. Le soir, au moment du retour à Gavernac, on avait dû l'arracher trois fois à sa contemplation. Il en garda une vision ineffaçable.

Ses incertitudes sont désormais fixées. La peinture, dont il avait tenté quelques essais, n'a plus pour lui que de médiocres attraits ; ce qu'il veut désormais, c'est animer la pierre, en tirer de superbes évêques et de merveilleuses dentelles. Désormais plus de doute : Denys Puech sera sculpteur et Mahoux, l'auteur de la statue, sera son premier maître.



Lion couché, en marbre.
Première étude exécutée dans l'atelier de Mahoux.



Le Pont d'Estaing.

II

LA VOCATION ARTISTIQUE

SA SPONTANÉITÉ DANS LES CIRCONSTANCES LES MOINS FAVORABLES. — L'APPRENTISSAGE CHEZ MAHOUX. — LE SÉJOUR A RODEZ.

C'EST sur le pont d'Estaing, à son premier contact avec une œuvre d'art, que Denys Puech eut l'intuition très nette de sa vocation. La vocation de l'artiste et particulièrement du sculpteur consiste en effet dans une *sensation originale* en présence des objets ou des œuvres placés sous ses yeux ; un caractère de l'objet le frappe et l'effet de ce choix est une impression forte et personnelle. Ce don est indispensable ; les plus patients travaux, les plus longues études ne peuvent le suppléer ; sans lui, on peut être habile copiste, excellent ouvrier, nul ne sera artiste. Quand un homme naît avec du talent, ses perceptions, du moins ses perceptions d'un certain

genre, sont délicates et promptes ; il saisit et démêle naturellement, avec un tact éveillé et sûr, les nuances et les rapports, tantôt le sens plaintif ou héroïque d'une suite de sons, tantôt la fierté ou l'alanguissement d'une attitude, tantôt la richesse ou la sobriété de deux tons complémentaires ou contigus ; par cette faculté il pénètre dans l'intérieur des objets et semble plus perspicace que les autres hommes. Et cette sensation si vive et si personnelle ne reste pas inactive ; toute la machine tournante et nerveuse en reçoit l'ébranlement par contre-coup. Involontairement l'homme exprime sa sensation intérieure ; son corps fait un geste, son attitude devient mimique, il a besoin de figurer au dehors l'objet tel qu'il l'a conçu. La voix cherche des inflexions imitatives ; la parole rencontre des mots colorés, des tournures imprévues, en style figuré, inventé, exagéré ; il est visible que, sous la puissante impulsion primitive, la cervelle agissante a épuré et transformé l'objet, tantôt pour l'enluminer et l'agrandir, tantôt pour le tordre et le déjeter grotesquement tout d'un côté ; dans l'esquisse hasardeuse comme dans la caricature violente, vous saisissez sur le fait, chez les tempéraments poétiques, cet ascendant de l'impression involontaire. Tâchez maintenant d'entrer dans la familiarité des grands artistes et des grands écrivains de votre siècle ; étudiez les ébauches, les projets, le journal intime, la correspondance des anciens maîtres ; vous retrouvez partout le même procédé inné. Qu'on le décore de beaux noms, qu'on l'appelle inspiration, génie, on fait bien et on a raison ; mais, si on veut le définir avec précision, il faut toujours y constater la vive sensation spontanée qui groupe autour de soi le cortège des idées accessoires, les remanie, les façonne, les métamorphose et s'en sert pour se manifester (1). Cette manière de voir, de sentir et de comprendre est un don de Dieu ; elle ne peut être ni l'œuvre de l'homme, ni le résultat de l'éducation. Chez Denys Puech, mieux que chez tout autre, apparaît ce caractère personnel, spontané, impérieux, disons le mot, divin, de la vocation artistique.

Certes ce n'était pas chez lui un don héréditaire et le génie de la sculpture n'avait ni présidé à sa naissance, ni protégé son berceau.

(1) Taine, ouvr. déjà cité. *De la nature de l'œuvre d'art*, p. 39 et suiv.

Praxitèle appartenait à une famille de sculpteurs où, suivant l'usage attique, alternaient, du père au fils, les noms de Képhisodotos et de Praxitèle. Il était le fils ou le frère cadet de ce Képhisodotos dont le musée de Munich possède en copie une des plus belles œuvres (1). En France, les Coustou et les Coysevox formèrent une véritable dynastie ; Nicolas Coustou dont, à certains égards, Puech a fait revivre la manière et le style, était fils, frère et neveu de maîtres illustres (2). Plus près de nous, Rude et son neveu Frémiet avaient vécu et grandi dans des familles d'artistes (3). Les goûts de Puech n'eurent rien d'atavique et lorsqu'il les manifestait à son père, celui-ci répondait par des imprécations dont l'énergie devait étouffer des dispositions moins accusées et paralyser des désirs moins impérieux. Si la vocation de Puech ne lui fut pas transmise par le sang, elle ne lui fut pas davantage inspirée par le milieu, et l'atmosphère ambiante n'en favorisa pas, comme il arrive quelquefois, l'éclosion artificielle et prématurée.

Le jeune Hellène, s'il ne naissait pas sculpteur, le devenait facilement et presque à son insu ; autour de lui tout lui enseignait le culte de la beauté ; sa vie était consacrée aux plaisirs élégants et ses mœurs n'étaient pas contraintes par certaines lois de bienséance dont l'origine moderne est peut-être le résultat de notre corruption ; il pouvait dans les gymnases, dans les arènes, sur la place publique, contempler de vrais *modèles* qui n'avaient d'autre voile que celui de la décence publique ; là les philosophes étaient des artistes et les artistes des philosophes. Socrate y venait instruire Clarmidis, Antonnes et Lysis, et, avant de discourir sur Dieu, il sculptait un groupe des trois Grâces. Platon y déclarait que la marque de la vraie sagesse est de mettre l'harmonie dans son corps et dans son âme, afin que la beauté de l'un soit l'emblème de la beauté de l'autre. Un tel enseignement devait faire de la statuaire l'art national par excellence, le plus cultivé et le plus populaire de tous.

(1) C'est une statue de la Paix (Ηιρενε), portant dans ses bras la Richesse (l'enfant Πλουτος). On y admire surtout l'élégance des draperies et l'inclinaison rêveuse vers l'enfant de la tête de la Déesse.

(2) *Les Coustou*, par Arsène Houssaye.

(3) Cette alliance traditionnelle des Frémiet et des Rude a été consacrée solennellement par un monument impérissable : le *François Rude*, que M. Frémiet a exposé au Salon des Artistes Français de 1906.

A l'opposé de ce monde païen, et dans notre France du XIIIe siècle, on comprend encore l'épanouissement d'une âme de sculpteur dans ces familles ou ces colonies d'*imagiers* (1) qui cultivaient l'art pour l'art et qui savaient donner aux idées les plus abstraites la forme sensible des statues que nous admirons sous les porches des cathédrales ou dans les salles des musées. La féconde influence de cette noble race de sculpteurs anonymes lui a survécu : c'est en vivant au milieu de leurs œuvres, dans cette basilique de Reims, où le plaisir des yeux se fait tour à tour rêve ou pensée, que Saint-Marceaux est né à la vie artistique. Dans un temps qui semble voué aux préoccupations utilitaires et industrielles, et dans un pays où la centralisation artistique est plus intense que toute autre, on trouve encore en province quelques nids de sculpteurs. Signalons-en deux : il suffit d'avoir visité quelques hôtels de Dijon, d'avoir vu le puits de Moïse (2), le portail de la chartreuse de Champmol (3) et les tombeaux des ducs de Bourgogne (4) ou l'abbaye de Vezelay, pour comprendre que le mouvement d'art imprimé à ce pays par la maison de Valois et la Renaissance Flamande ne s'est jamais arrêté et que, suivant la remarque du biographe de Rude, le Bourguignon, vivant dans une atmosphère appropriée et dans un environnement d'œuvres séculaires, est « sculpteur par essence (5) ». Cette définition convient encore mieux au Toulousain et c'est aujourd'hui une banalité que d'énumérer les gloires de l'école de sculpture Toulousaine ; sous le cloître des Augustins et près des statues de Rieux vécurent et grandirent Mercié, Barthélemy, Falguière, Idrac, Marqueste, Labatut, Rivière et tant d'autres (6) ; leurs noms connus de tous ont

(1) Ce mot d'imagiers est un des plus expressifs de la langue si pittoresque du moyen âge. Martin, le plus ancien traducteur de Vitruve, traduit déjà sculpteur par ymagier. Plus tard on disait ymaginarius, ymaginaire, imagier. Da s certaines villes, les imagiers formèrent une corporation d'artistes et habitaient un quartier spécial. A Toulouse, qui fut toujours un centre artistique, leur nombre était si considérable qu'ils donnaient leur nom à une rue : la rue de la Pomme était la rue des Imagères ; les statuts de la corporation sont conservés aux archives de Donjon du Capitole.

(2) L'œuvre de Claus Sluter a fait, à la Société archéologique du midi de la France, l'objet d'une étude remarquable de la part de notre excellent confrère, M. Bauzon, ancien censeur au Lycée de Dijon.

(3) La chartreuse de Champmol sert actuellement d'asile d'aliénés au département de la Côte-d'Or.

(4) Le plus célèbre est le mausolée de Philippe Pot, actuellement au musée du Louvre. Le corps tout armé du sénéchal de Bourgogne est porté avec une incomparable dignité par huit pleurants de grandeur et de couleurs naturelles. L'auteur, Dijonnais d'origine et de culture, est encore inconnu.

(5) M. Louis de Foucaud, ouvr. déjà cité, p. 3. L'école Dijonnaise a essaimé : Avignon lui doit son Antoine Le Moiturier, Brou ses plus habiles imagiers, et la Bretagne son Michel Colombe.

(6) L'école des beaux-arts de Toulouse est la plus ancienne de France. Elle a été fondée par une délibé-

reçu à Paris la suprême consécration. Mais, à côté de ces illustres, combien de modestes qui ne voulurent jamais quitter la cité Rose et qui y ont fait souche de sculpteurs. Tel ce Maurette (1) qui, dans son humble atelier de la rue Montolieu-Velane, éleva toute une génération d'artistes et fut pour eux ce que Mahoux fut à Rodez pour Denys Puech. Dans une pareille atmosphère et sur des terrains aussi bien préparés, les vocations artistiques doivent éclore spontanément et se développer rapidement ; leur germination doit même parfois ressembler à celle de ces plantes auxquelles la serre chaude ou la culture intensive impriment une croissance hâtive et prématurée. Ce ne fut pas le cas de Denys Puech : son âme d'adolescent ne se tourna vers la sculpture, ni sous l'influence du milieu, ni par la vue des œuvres d'art, ni par la fréquentation des artistes. Ni les unes ni les autres n'abondaient en Rouergue vers le milieu du dernier siècle ; dans les campagnes, les églises ne recevaient guère d'autre ameublement ou d'autre décoration que ceux que leur fournissaient les maisons du quartier Saint-Sulpice ; à Rodez même, quand Denys Puech y vint pour la première fois, il put être saisi par l'aspect altier et dominateur que donne à la vieille cité (2) la façade occidentale de la cathédrale, la terrasse de Georges d'Armagnac et le clocher de François d'Estaing. Mais si, autour de ces monuments d'architecture militaire ou féodale, il chercha quelqu'une de ces figures délicates, dans lesquelles son ciseau devait plus tard se complaire, c'est à grand peine qu'il dut découvrir à la cathédrale une belle vierge du xv[e] siècle (3), quelques débris d'une claire-voie attribuée à un élève de Bachelier (4) et

ration de 1295. Installée successivement au logis de l'Eeu, rue du Poids-de-l'Huile, dans la rue du Petit-Versailles, près de l'ancienne commutation, dans une dépendance du couvent des Grands-Augustins, elle occupe actuellement sur le quai de la Daurade un bel immeuble approprié à cette destination. Elle s'honore, dans la seule section de sculpture, de cinq grands prix de Rome: Falguière, Barthélemy, Idrac, Marqueste et Labatut.

(1) M. Henri Maurette, né à Toulouse le 21 septembre 1834, y est mort le 6 juillet 1898. Il n'avait jamais voulu quitter sa ville natale. Une de ses dernières œuvres est le monument funèbre du cardinal Desprez, qui, par certains côtés, rappelle celui que Puech a élevé au cardinal Bourret.

(2) Le *Rouergue illustré* : Rodez.

(3) Cette statue, qui fut autrefois peinte et décorée de pierres précieuses, représente la Vierge portant l'Enfant Jésus sur le bras gauche ; l'enfant tient d'une main une colombe qui lui becquète le doigt, et de l'autre il caresse le visage de sa mère.

(4) Il ne reste de cette claire-voie, remplacée en 1826, suivant le goût du temps, par une horrible grille de fer massive, qu'une travée ornée de médaillons dans le style de la Renaissance.


Croquis d'album.

parmi les œuvres des contemporains, quelques sculptures de Gayrard (1), un mausolée et deux statues de Ribier (2). C'était là, il y a quarante ans, pour le sculpture, tout le bilan artistique de la capitale du Rouergue. Nous ne parlons pas des stalles de la cathédrale dans les sculptures desquelles les archéologues ont tour à tour voulu reconnaître la main d'un artiste Flamand ou d'un artiste Tourangeau et qui sont simplement l'œuvre d'un menuisier de Marvejols, André Supplici. Les collections privées n'étaient pas plus riches que les monuments publics, et les Ruthénois, comparés quelquefois aux Spartiates, n'ont jamais, comme eux, placé dans leurs gynécées les statues de Castor et de Pollux pour donner aux femmes le spectacle de la beauté physique. Ce n'était donc pas la contemplation des œuvres d'art qui pouvait éveiller l'imagination ou former le goût d'un grand sculpteur. Pour le devenir dans un tel milieu, il fallait entendre un appel direct et obéir à un entraînement personnel.

L'heure n'était pas plus favorable que le milieu. Au moment où Denys Puech atteignait l'âge de la virilité intellectuelle, à l'heure où son esprit subissait ces impressions qui déterminent l'orientation de la vie, la France subissait une des plus épouvantables crises de son histoire. Ce monde élégant et frivole du second Empire, au sein duquel son talent, d'une grâce toute féminine, se fut développé à l'aise, s'effondrait dans


Croquis d'album.

(1) Une vierge est parmi les œuvres données par Gayrard à sa ville natale, la seule qui fasse véritablement honneur à cet artiste.

(2) Le mausolée de Mgr Croizier et les deux statues qui ornent le perron du grand séminaire.

le sang et dans la boue. Ce réveil subit au milieu des douleurs et des hontes de l'invasion d'une société, endormie la veille dans la joie et les plaisirs, devait faire à l'âme des poètes et des artistes une blessure inguérissable. Lorsque Puech vint à Rodez, il put voir, un soir d'octobre 1870, entre la cathédrale et l'évêché, les mobiles de l'Aveyron partir, vaillants et résignés, après avoir reçu les bénédictions d'un évêque Lorrain et les encouragements d'un préfet patriote ; le lendemain, les blessés commençaient à arriver dans les ambulances de la ville. Et puis, ce furent chaque jour, pendant trois longs mois d'hiver, une série lamentable de dépêches lugubres et de nouvelles angoissantes. Ce n'est pas vainement qu'à la vingtième année, à cette heure placée à la fin de l'adolescence et au seuil de la jeunesse, où chacun choisit sa voie et décide aussi du reste de sa vie, que brusquement sans préparation on se trouve placé en face d'aussi épouvantables calamités ; il en résulte une mélancolique empreinte, une tristesse intime dont on porte le poids pendant toute la vie. La jeunesse de 1870 a eu devant elle des tableaux qui devaient tarir en elle la source de la gaieté et de l'enthousiasme ; ses rires se sont arrêtés devant les larmes. Elle ne fut pas bercée, comme la génération précédente, par les refrains de Bérenger qui célébraient des triomphes et des conquêtes ; elle a grandi dans le deuil et subi cette atroce inaction qui a torturé tant de cœurs ardents et les a comme flétris par le regret amer de leur impuissance, semant en eux cette graine du pessimisme qui a si bien germé depuis.

Lorsque les femmes de Florence voyaient passer dans les rues de la cité le visage assombri de Dante, elles s'écriaient : Voyez cet homme, comme il est triste, il revient de l'enfer !... Les hommes de la génération de Puech portaient au front le même signe et de beaucoup d'entre eux on pouvait dire : Voyez cet homme, comme il est triste, il revient de l'année terrible !... Certes, ce n'était pas cette tristesse factice et volontaire qu'affectent les décadents de nos jours ; c'était une tristesse plus haute, plus noble, et qui avait sa source dans les sentiments les plus élevés de l'âme humaine. Elle n'en était pas moins défavorable au sculpteur qui a le culte de la Beauté et qui cherche à faire sentir dans ses œuvres le frémissement de la Vie. Cet état d'esprit s'est rencontré plusieurs fois dans l'histoire de notre pays aux époques

de décadence, d'invasions étrangères, de famines, de pestes, de misères croissantes et il a toujours produit le même effet. Les hommes perdent le courage, considèrent la vie comme un mal et se réfugient dans les abîmes de la désespérance ou dans l'éblouissement mystique des vi-



Dessin au crayon. Etude de tête pour une Parque.

sions de l'au delà. Le talent de l'artiste qui voudrait pousser dans un autre sens, trouve l'issue fermée ; la pression de l'atmosphère ambiante, le courant de l'esprit public le compriment, le dévient et souvent l'atrophient ; tel aurait bien pu être le cas de Denys Puech, s'il n'avait obéi à une vocation plus forte que les événements et supérieure à toutes les volontés.

Le pâtre qui, aux approches de l'année terrible, quittait son troupeau

pour s'initier aux premières pratiques de la statuaire, ne devait être ni un mélancolique décadent, ni un mystique ouvert aux extases et aux illuminations divines, encore moins un de ces ciseleurs, hardis et puissants qui, comme Rude, à l'arc de triomphe ou au carrefour de l'Observatoire (1), font passer dans un *cri* l'âme même de la Patrie. A l'expression des passions violentes et des mouvements impétueux il devait préférer la représentation des mouvements tranquilles et des sentiments délicats.

Voilà comme cet enfant du causse de Bozouls, qui n'avait trouvé ni dans la tradition familiale, ni au foyer paternel, ni dans le milieu où il avait vécu, l'impulsion artistique, était encore, à la fin de son adolescence, privé de la température *morale* nécessaire au développement de son talent. Une vocation, moins accusée que la sienne, aurait pu avorter. Mais, comme dit l'Ecriture, « l'Esprit de Dieu souffle où il veut », et quand il a soufflé sur l'âme d'un artiste, comme sur l'âme d'un apôtre, rien ne saurait lui résister.

A l'âge de seize ans, Denys Puech fut conduit par ses parents, chez le sculpteur Mahoux, à Rodez. Le fils aîné, Louis, avait préparé les voies et s'était assuré de l'acceptation de l'artiste Ruthénois. Il n'est personne qui, ayant passé quelque temps à Rodez, dans les quarante dernières années, n'ait remarqué la physionomie originale de François Mahoux, sa tête de vieux faune qui paraissait détachée d'un bas-relief antique, sa voix nasillarde et traînante, sa conversation humouristique et paradoxale. Il était originaire de Caunes (Aude) et appartenait à une famille de marbriers ; il avait fréquenté quelque peu l'atelier de Gayrard et il était venu se fixer dans la ville natale de ce dernier. Il examina les travaux de l'élève qu'on lui proposait, entre autres les fameuses boules concentriques et deux bas-reliefs exécutés d'après des gravures, l'un

(1) Dans l'admirable bas-relief de la Marseillaise, comme dans la statue du maréchal Ney, Rude a résolu un des problèmes les plus difficiles de la statuaire contemporaine, la représentation du cri, c'est-à-dire du signe le plus violent de la plus intense émotion. On a bien souvent condamné ce procédé au nom des règles académiques et de toutes les traditions de l'antiquité classique. Mais quelle animation dans les traits ! Quelle entraînante puissance dans le geste ! On croit entendre sortir de ces bouches béantes le formidable : En avant ! Aucun de ceux qui, depuis les événements de 1870-71, ont traité des sujets analogues, ni Barrias dans la Défense de Paris au rond-point de Courbevoie, ni Mercié dans son Gloria victis, ou dans le Gambetta du Carroussel, ni Dalou et Camille Lefebvre dans le Gambetta des allées de Tourny à Bordeaux, ni Puech, dans le monument de Millau, n'ont pu reproduire, même esquisser, un geste analogue.

LA SEINE



représentant la définition du dogme de l'Immaculée-Conception, l'autre une assemblée d'Evêques. Mahoux, frappé de la justesse des proportions de tous ces travaux, félicita les parents de leur détermination, et au père à peine rassuré qui lui demandait : Pourra-t-il au moins gagner sa vie ?... répondit : Je vous le garantis, ce sera un artiste !... Il accepta son fils aux conditions ordinaires, c'est-à-dire avec l'engagement de quatre années d'apprentissage.

Mahoux lui donna d'abord quelques leçons de modelage à la terre glaise et l'employa presque aussitôt aux travaux courants de l'atelier, à la confection des chaires, des autels, des appuis de communion ou des monuments funèbres. On livrait le travail de Denys Puech, à peu près tel qu'il sortait de ses mains juvéniles ; rarement le maître jugeait à propos de le retoucher. Aussi l'apprenti, qui ne devait recevoir de rémunération qu'au bout de quatre ans, fut-il rétribué après cinq mois. Non loin de l'atelier Mahoux, à l'école communale, un cours d'adultes commençait à huit heures du soir et finissait à dix heures. Denys Puech, pendant les deux ans de son séjour à Rodez, le fréquenta assidûment. Il y dessinait sans relâche. Son frère Louis terminait ses études classiques. Une fois par semaine, le cadet allait rendre visite à l'aîné. Il rapportait des livres qu'il dévorait dans ses rares moments de loisir. Les lectures étendaient sans cesse les horizons de son esprit ouvert à toutes les belles conceptions de l'art ou de la littérature. Il comprit vite qu'il savait et au delà tout ce que Mahoux pouvait lui apprendre ; ce qui lui avait paru comme un terme final à atteindre, n'était plus pour lui que la première et la plus courte étape d'une carrière où il allait marcher à pas de géant.

Cette étape n'en mérite pas moins d'être marquée ici, puisqu'elle fut décisive pour la carrière de Puech. Les leçons de Mahoux lui firent entrevoir l'idéal vers lequel il devait définitivement orienter sa vie. Mahoux fut pour Puech ce que M. Desvoges fut à Dijon pour Rude, ce que Vermare, le sculpteur Lyonnais en images de piété, fut pour Jean Carriès, ce que Paul, le sculpteur ornemaniste de Béziers, fut pour Injalbert, ce que les dessinateurs du musée des Augustins furent pour Mercié et pour Falguière : l'initiateur intelligent, l'éveilleur d'une âme qui prend conscience d'elle-même. Le modeste tailleur de pierres

de Rodez eut un grand mérite, celui de comprendre cette mission, de guider le ciseau de l'adolescent, sans contrarier ses tendances. L'apprenti dut être quelquefois rebelle aux leçons du patron : il avait ses idées à lui, sa façon de comprendre la beauté et de rendre la vérité ; ce fut peut-être plus d'une fois le maître qui prit une leçon. Lorsque le temps aura effacé des pierres et des marbres qu'il a taillés, la signature de Mahoux, lorsque son nom aura disparu de la mémoire des Aveyronnais, son souvenir ne vivra plus que par celui de son élève. Ce sera, de la part de celui-ci, le témoignage posthume d'une reconnaissance dont il a d'ailleurs prodigué à Mahoux, de son vivant, l'expression (1).

(1) A l'occasion d'une distinction honorifique accordée à Mahoux, sur la demande de Puech, une fête fut donnée à Rodez dans laquelle la présence et l'émotion de l'élève furent la dernière et la plus belle récompense du maître.



Croquis à la plume. (Pages d'album.)



La Charité, bas-relief du tombeau de Madame Talabot, à Saint-Geniez (Aveyron).

III

L'ARRIVÉE A PARIS

UNE CAPITALE ARTISTIQUE. — LA RENAISSANCE DE 1871. — LES PREMIERS EFFORTS.
LA LUTTE POUR LA VIE. — UNE TENTATION ÉCARTÉE.

LORSQUE Louis XVI eut aboli les jurandes et les maîtrises, on frappa, suivant l'usage et le goût du temps, une médaille portant cette inscription : « *Libertas artibus restituta.* » La devise était prétentieuse et aventureuse. Dans l'ordre industriel, une sorte de retour, sous forme de syndicats ou de mutualités, au régime corporatif, apparaît chaque jour comme le seul remède aux monopoles, aux accaparements et aux trusts de tout genre. Dans le domaine des Beaux-Arts proprement dits, l'affranchissement des anciennes servitudes n'est venu que beaucoup plus

tard (1). « La devise, qui est un peu aventureuse avant la Révolution, est devenue une réalité. L'art est libre jusqu'au caprice, et les hommes d'initiative sont toujours écoutés, sinon applaudis, quand ils ont quelque chose à dire dans la sincérité de leur cœur. Courbet, qui regardait l'idéal, tel que les Platoniciens l'ont défini, comme son ennemi particulier, a pu, dans des compositions vigoureuses, dans des paysages énergiques, prêcher la cause de la vérité méconnue... Un agrandissement s'est fait dans notre cœur et le libéralisme de nos artistes tend de plus en plus à appeler dans le domaine et dans les possibilités de l'art des déshérités qui jadis en étaient exclus, comme autrefois Hector et Agamemnon, le misérable et le loqueteux ont acquis droit de cité dans l'idéal. L'humanité succède au monde abrogé des demi-dieux..... Au milieu de quelques défaillances momentanées, c'est là notre honneur et notre victoire. Il ne nous a guère fallu que cent ans pour résoudre le problème posé par la Révolution ; mais aujourd'hui l'art est délivré et pour toujours. »

M. Paul Mantz traçait ces lignes, il y a dix-sept ans, à l'occasion du centenaire de la Révolution, afin de montrer quels efforts avaient dû faire peintres et sculpteurs pour conquérir la liberté du pinceau et de l'ébauchoir. S'il écrivait aujourd'hui cette même préface, il n'aurait pas de peine à établir que cette liberté, assurée dans le domaine de la sculpture, est bien définitivement conquise, peut-être même dépassée ; il lui suffirait de nous citer M. Rodin et à sa suite MM. Bartholomé, Constantin Meunier, Charpentier, Bourdelle, pour rappeler quel audacieux défi a été lancé par eux à toutes les traditions de l'Ecole. Huysmans, avant d'entrer dans les voies du mysticisme, était le critique attitré des Impressionnistes et des Indépendants ; alors, comme aujourd'hui, il affectait des allures prophétiques et affirmait ainsi les principes nouveaux : « La beauté n'est point uniforme, elle change, suivant la climature, suivant le siècle ; la Vénus de Milo, pour en choisir une, n'est ni plus intéressante, ni plus belle maintenant que ces anciennes statues du Nouveau Monde, bigarrées de tatouages et coiffées de plu-

(1) M. Paul Mantz en a noté les diverses étapes dans une magistrale préface qui est comme le tableau de l'art Français depuis la Révolution. (*L'Art Français*, 1789-1889, publication officielle de la Commission des Beaux-Arts, sous la direction de M. Antonin Proust. Préface de M. Paul Mantz.)

mes (1) ». Le critique avait prévu la femme accroupie du salon de 1905. Il paraît impossible pour la sculpture contemporaine de mieux prouver son affranchissement de toutes les règles de l'esthétique ancienne.

Il est cependant d'autres sujétions auxquelles les artistes Français restent soumis. Les corporations ont disparu ; l'Ecole Académique n'impose plus ses dogmes ; le Salon a depuis longtemps cessé d'être une institution d'Etat et M. Ingres ne pourrait plus aujourd'hui formuler son anathème : « Le salon, tel que nos mœurs l'ont fait, tue l'art pour ne vivifier que le métier » ; il y a même plusieurs salons dont l'entrée est largement ouverte. Mais sur ces ruines des anciennes institutions, Paris a élevé sa suprématie artistique et l'a transformée en un despotisme intolérable. Nul aujourd'hui en France ne peut prétendre à la notoriété artistique, si ses œuvres n'ont eu les succès parisiens et si son talent, quelque grand qu'il soit, n'a reçu l'estampille officielle de la capitale. La centralisation qui, selon le mot si juste de Lamennais, produit l'apoplexie au centre et porte aux extrémités le froid de la mort, sévit en matière artistique, particulièrement dans le domaine de la sculpture, avec plus d'intensité que partout ailleurs.

Les Etatistes, qui pullulent de nos jours, trouvent ici leur besogne toute faite et la théorie formulée depuis quarante ans par un de nos plus aimables sceptiques. « Il faut, disait Renan, un centre aristocratique permanent conservant l'art, la science, le goût contre le béotisme démocratique et provincial (2) ». Paris a réalisé cet idéal et il gouverne l'art par ses bureaux, par ses salons et par ses modes. C'est un grand malheur ; c'est l'art surtout qui bénéficiait jadis des influences régionales. Le génie de chaque contrée se manifestait librement ici et là ; chacune donnait sa physionomie, son individualité à ce qu'elle inspirait. Les coupoles et les absides arrondies de Notre-Dame du Port, de Saint-Julien de Brioude, de l'église d'Issoire n'ont-elles pas, par exemple, été imitées des courbes majestueuses que décrivent sur le ciel les puys d'Auvergne ? et, pour ne pas sortir du domaine de la sculpture, ne reconnaît-on pas vite la richesse et la finesse Italiennes des artistes du Comtat Venaissin dans les tombeaux des églises de Provence et de Lan-

(1) *L'Art moderne*, p. 240.
(2) *La Réforme intellectuelle et morale.*

guedoc (1) ? On essaie bien de revenir à cette esthétique provinciale, d'utiliser les forces artistiques d'une contrée pour les besoins de la région même et d'opérer ainsi une décentralisation artistique (2). Ces efforts dignes d'éloges sont frappés d'impuissance ; tout a été fait depuis deux siècles en France pour détruire les groupements et les forces autres qu'une administration centrale qui a étendu sa vaste main sur le pays tout entier. Dans la plus modeste commune comme dans la cité la plus opulente, c'est un bureau de ministère qui reste le maître souverain des travaux à ordonner, des monuments à construire, des statues à élever, des décorations à exécuter. L'artiste aujourd'hui n'a plus le choix qu'entre deux clients : ou l'Etat ou les particuliers. Or, comme en France rares sont les particuliers qui peuvent avoir le goût de se payer le luxe du grand Art, c'est encore l'Etat, c'est-à-dire Paris, avec ses expositions, ses commandes officielles, qui met à l'abri, à l'heure actuelle, de la rapacité Américaine nos plus belles statues et nos plus beaux tableaux. Les étrangers saisissent peut-être mieux à distance cette situation que les Français (3).

Tout concourt donc à augmenter l'attraction artistique de la Capitale et il n'est pas un jeune peintre ou un jeune sculpteur qui n'ait hâte d'aller y développer et y faire consacrer son talent.

Denys Puech devait plus que tout autre subir cette attraction. Le jeune apprenti de Mahoux avait déjà d'instinctives aspirations vers la grâce mondaine et son imagination devait, avant son ciseau, chercher

(1) Il suffit de noter le magnifique tombeau de Pierre de la Jugie à Saint-Just de Narbonne et celui, beaucoup moins connu, de Jean de Cojordan à Belpech.

(2) M. Fernand Engerand, député, avait soumis à la Chambre un projet de résolution tendant à mettre en valeur les richesses d'art qui se trouvent dans les collections et dans les musées de province. D'autre part, M. Louis Gonse poursuit avec succès la belle tâche qu'il a entreprise de faire connaître les chefs-d'œuvre trop ignorés de toutes nos collections publiques, hors celles de la capitale. Le 25 novembre 1905, s'ouvrait, dans les salles de l'Ecole Bonaparte, à Paris, une exposition des travaux des écoles provinciales des beaux-arts, de dessins ou d'art appliqué à l'industrie. Elle comprenait les envois faits par les écoles nationales, régionales ou municipales de Lyon, Dijon, Limoges, Bourges, Nice, Roubaix, Amiens, Clermont-Ferrand, Montpellier, Nantes, Poitiers, Rennes, Rouen, Saint-Etienne, Tours, Abbeville, Aix, Aurillac, Besançon, Bordeaux, Brive, Caen, Cambrai, Caudry, Cholet, la Ciotat, Commercy, Douai, Langres, le Havre, le Mans, Lorient, Mâcon, Mantes, Marseille, Moulins, Nîmes, Orléans, Remiremont, Sedan, Tarare, Toulouse, Tulle, Valence, Valenciennes, Verdun, Versailles, Vire. Cet appel à la publicité parisienne n'était-il pas au fond une nouvelle preuve de la domination artistique de la capitale ?

(3) Hier encore, sous ce titre : *Ciudad de las Ciudadas*, un diplomate Chilien, devenu publiciste, exaltait les beautés artistiques de Paris avec une finesse d'observation inconnue des Anglais puritains ou des Allemands austères qui écrivent des livres sur la Babylone moderne.

ses modèles moins parmi les débris sévères des statues antiques que parmi les nouvelles divinités du monde parisien.



Croquis d'atelier.

C'était le moment où son frère Louis venait de terminer ses études classiques. Le jeune bachelier était à cette heure décisive de la vie qui fait ou les déclassés, fléau de notre société, ou les hommes d'avenir dont l'âpre destinée trempe le caractère pour les combats futurs. Doué de cette énergie qui est l'apanage de la race Aveyronnaise, il part pour la capitale. Il y était depuis trois mois, courant les leçons pendant le jour et préparant la nuit ses examens de droit, lorsqu'il fit signe à Denys. L'appel fut vite entendu, et, une matinée du mois de mai 1872, l'apprenti de Mahoux descendait sur le quai de la gare d'Orléans à Paris. Cet appel, ce voyage, cette arrivée ressemblent singulièrement à ceux que nous a, avec tant d'humour, narrés Alphonse Daudet (1).

(1) Lui aussi, appelé par son aîné, arrivait du Midi, jeune, la bourse à peu près vide, mais le cœur plein d'espérances. « Quel voyage ! dit-il ; rien qu'en y pensant trente ans après, je sens encore mes jambes serrées dans un carcan de glace et je suis pris de crampes d'estomac. Deux jours en wagons de troisième classe, sous un mince habillement d'été et par un froid ! J'avais seize ans, je venais de loin, du fin fond du Languedoc... Ma place payée, il me restait en poche juste quarante sous ; mais pourquoi m'en serais-je inquiété ? J'étais si riche d'espérances ! »

Voici l'arrivée à Paris, l'accueil du grand frère, les premiers pas et les premières impressions dans la capitale. « Un bruit de roues qui sonne sur des plaques de fonte, une gigantesque voûte de verre inondée de lumière, des portes qui claquent, des chariots à bagages qui roulent, une foule inquiète, affairée, des employés de la douane, — Paris ! Mon frère m'attendait sur le perron. Garçon pratique malgré sa jeunesse, pénétré du sentiment de ses devoirs d'aîné, il s'était pourvu d'une charrette à bras et d'un commissionnaire. « Nous allons charger ton bagage. » Il était joli le bagage ! Une pauvre petite mallette garnie de clous avec des rapiéçures, et pesant plus que son contenu. Nous nous mîmes en route vers le quartier Latin le long des quais déserts, par les rues endormies, marchant derrière notre charreton que poussait le commissionnaire. Il faisait à peine jour ; nous rencontrions seulement des ouvriers aux figures bleuies par le froid cu

C'est à quinze ans de distance, et avec les changements de milieux que comporte cet intervalle, l'histoire de l'arrivée à Paris de Denys Puech. On imagine aisément la sensation que dut éprouver le petit berger de Gavernac en face de cette grande ville où il n'était connu de personne et qui devait, vingt ans plus tard, l'acclamer et le fêter. S'il eut en ce moment une vague intuition de ses futurs triomphes, elle dut singulièrement animer son courage et réconforter son cœur. Mais comme le Provençal venu des garrigues Nîmoises, le Rouergat venu du causse de Bozouls dut à son premier contact avec Paris éprouver un sentiment d'effroi et d'isolement. Quel jeune homme, étudiant, apprenti, ouvrier, ne l'a ressenti, lorsqu'un jour de sa vingtième année, il s'est trouvé tout d'un coup lancé, isolé, perdu, dans ce tourbillon de Paris, au milieu de cette foule cosmopolite, indifférente et railleuse, sans y rencontrer un regard amical, un visage connu ? Chez certains, faibles ou impressionnables, cette tristesse tourne vite au découragement. Aux âmes viriles et aux caractères bien trempés elle inspire un salutaire effort. Ce fut le cas de Denys Puech. Il ne se trouva pas, comme Daudet en 1855, au milieu d'une colonie d'étudiants, loquaces et réjouis, grands amateurs de chopes, de palabres et de politique, faisant déjà, dans la rue de Tournon et sous la direction de Gambetta, le siège des Tuileries (1). Mais il se sentit immédiatement dans un foyer de généreuses ardeurs et d'aspirations élevées. Tel était bien l'état d'âme de la jeunesse qui, après la crise de 1870-71, fréquentait les écoles et les ateliers de la capitale. Sous le coup de la terrible commotion dans laquelle la France avait failli périr, elle se sentait appelée à la reconstituer et à la refaire. Nul ne reculait devant cette grande tâche et c'était partout comme une émulation de généreuses initiatives, de nobles entreprises. A Versailles, les débats parlementaires rappelaient, après vingt ans de silence, les plus belles joutes oratoires de la Restauration

des porteurs de journaux en train de glisser adroitement sous les portes des maisons les feuilles du matin. Les becs de gaz s'éteignaient, les rues, la Seine et ses ponts m'apparaissaient ténébreux à travers le brouillard matinal. Telle fut mon entrée à Paris ; serré contre mon frère, le cœur angoissé j'éprouvais une terreur involontaire ». (*Trente ans de Paris, à travers ma vie et mes livres*, par Alphonse Daudet. *L'arrivée.*)

Daudet continue par le déjeuner à la crémerie de la rue Corneille, les promenades sous les galeries de l'Odéon et l'ascension dans la chambrette, au cinquième, à l'*Hôtel du Sénat*, rue de Tournon.

(1) Ouvrage déjà cité, p. 3 et 4.



Jeune Vestale.

et de la Monarchie de Juillet. L'œuvre du relèvement national y était accomplie par une Assemblée qui, dominée par une seule et unique pensée, l'amour du pays, « lui rendait en même temps une administration réorganisée, des finances rétablies, une armée prête à tout événement, la paix assurée et la liberté intacte (1). » Au Palais, Jules Favre et Allou, dans des procès politiques, soulevaient l'enthousiasme d'une jeunesse ardente ; la Presse avec des maîtres tels que Weiss, Edouard Hervé, Henri de Pêne, Eugène Spuller, François Beslay, Thureau-Dangin, Edmond About, Francisque Sarcey, Charles Bigot, faisait dignement les premiers essais d'une liberté dont elle n'avait pas encore abusé ; à la Sorbonne et au Collège de France, Caro, Fustel de Coulanges, Laboulaye, Claude Bernard groupaient autour de leurs chaires des élèves désireux de restaurer l'éclat de la science et des lettres Françaises. C'était une époque de vie intense et d'ardeur nationale : l'esprit public avait reçu des événements accomplis une impulsion dont les vibrations ont été depuis en s'atténuant. « Les deux années qui se sont écoulées de 1871 à 1873, a dit à

(1) C'est en ces termes que M. le marquis de Vogué, rappelant l'hommage rendu à l'Assemblée en 1871 par son dernier Président, a résumé son œuvre dans l'éloge de M. le duc de Broglie, à l'Académie Française, le 12 juin 1903. De son côté, M. Hanotaux, en parlant de l'effort accompli à cette époque, a pu dire que « jamais la France ne fut plus sincèrement et plus loyalement aimée. « Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les quatre volumes que M. Jules Simon a consacrés à l'*Histoire du gouvernement de M. Thiers* ou les *Souvenirs politiques* récemment publiés de M. le comte de Meaux.

l'Académie Française M. Ribot, ont été une des périodes les plus belles de notre histoire (1). » Ce fut pour les jeunes gens de cette époque une poussée salutaire. Denys Puech arrivait fort à propos à Paris pour la ressentir et en bénéficier.

Les Beaux-Arts ne restaient pas en effet étrangers à ce mouvement général des esprits ; la littérature précède souvent, l'art suit les transformations politiques ; les ruines de la guerre et les incendies de la Commune devaient même contribuer à cette sorte de renouveau artistique. La reconstruction et la décoration de l'Hôtel de Ville offrait à tous les artistes un immense champ d'étude et de travail ; après trente ans écoulés, il n'est pas encore épuisé et dans ce monument où règne un bariolage impertinent de formes et de couleurs, l'œuvre de Denys Puech, pour être plus tard venue, n'en est pas la moins impressionnante (2). Sur les hauteurs de Montmartre, on élevait le monument dont la massive structure a mal répondu à l'idée mystique qui l'avait inspiré, mais dont l'entreprise éveillait les ambitions et les rêves de tous les artistes. Sur les murailles du Panthéon, trouées par les obus des Prussiens, Puvis de Chavannes racontait une touchante et pieuse légende de notre vieille France et reprenait la tradition des robustes maîtres de la fresque du Moyen âge et de la Renaissance. Les ruines

(1) M. Alexandre Ribot et M. Emile Deschanel ont, tous deux, à la séance du 20 décembre 1906, en faisant l'éloge de M. le duc d'Audiffret-Pasquier, admirablement tracé le tableau de cette résurrection de la France après 1871.

« Quelques mois après les désastres de la guerre, disait M. Ribot, la France respirait, reprenait confiance, commençait à exciter des craintes chez ses ennemis de la veille. Admirable ressort de notre pays ! Que de fois a-t-il paru près de l'abîme ! Que de fois n'a-t-il pas trompé les prévisions les plus sinistres ! L'histoire n'oubliera pas les grandes discussions qui ont fait honneur à la tribune française, ni surtout la dignité, la sincérité, les passions nobles dont tous les partis ont donné l'exemple. Ce régime des assemblées, qui s'abaisse misérablement quand les caractères eux-mêmes s'abaissent, est une incomparable école de vertus civiques, lorsque, dans les grandes crises de la vie nationale, il élève les cœurs, oblige les partis à se discipliner, à cacher leurs convoitises, à dissimuler les misères de la politique et qu'il fait apparaître, au-dessus de toutes les divisions, l'image de la patrie. »

M. Deschanel, lui répondant, dit à son tour : « Vous venez de retracer, dans le langage auquel vous nous aviez accoutumés ailleurs et qui vous destinait à notre Compagnie, un des grands drames de l'histoire : la France vaincue, se relevant sous le pied même de l'ennemi ; le vainqueur, presque aussitôt, étonné, inquiet ; une grande Assemblée, où se heurtent la guerre et la paix, la monarchie et la République, la légitimité et la Révolution, la foi traditionnelle et le libre examen ; de toutes parts, une explosion de talents longtemps refoulés, de caractères énergiques, de généreux esprits, enflammés d'une même passion : refaire la France, son armée, son trésor, son âme. »

(2) C'est un haut relief allégorique en marbre représentant la Ville de Paris, un flambeau à la main, protégeant le Travail, la Poésie et la Science. Elle est destinée au cabinet du Préfet de la Seine, à l'Hôtel de Ville.

seules parlaient à l'âme et éveillaient la sensibilité des artistes. Avant l'incendie du 23 mai 1871 notre génération passait assez indifférente devant la façade du quai d'Orsay, dont les projections grandioses étaient gâtées par la mesquinerie des détails qui la rapetissaient. L'architecte avait été sans génie ; la Providence, un beau jour, y mit le sien, magistralement ; et le quai d'Orsay s'imposa à l'admiration des plus vieux Parisiens qui, sans regrets, ne virent dans ce désastre qu'un embellissement fortuit. Les grandes lignes subsistaient, agrandies par leur fruste simplicité, les baies rompues s'ouvraient en noirs intenses sur des fonds mystérieux, s'éclairaient sur le ciel en trous de lumière imprévus. Et si l'on s'aventurait aux immenses solitudes de l'intérieur, l'impression était d'une originalité parfois grandiose à croire que l'architecte, ressuscité du fond de ces caves lymbiques, d'un enthousiasme d'outre-tombe, eût applaudi lui-même au caractère nouveau de son œuvre ainsi transformée (1).



La Ville de Paris (Haut-relief allégorique).

(1) Drumont : *Mon vieux Paris*. Deuxième série. Les Ruines du quai d'Orsay, p. 185 et suiv.

Hélas ! c'est ici le cas de répéter l'exclamation du poète : *Etiam periere ruinæ !* les pilastres enguirlandés de clématite et de lierre ont disparu, achetés probablement par quelque milliardaire américain : à la place s'élève une gare assortie d'hôtels, buvettes, kiosques, de camions et de fiacres. Mais alors on n'y songeait pas et cet outrage au bon goût et à l'esthétique morale d'une grande ville n'aurait pas été facilement accepté.

Une réaction se produisait, salutaire et féconde, contre les alignements du baron Haussmann et l'anathème de Victor de Laprade aux démolisseurs n'était plus seulement le cri d'un délicat, c'était l'expression d'un sentiment populaire.

De ces plats bâtiments au front numéroté,
J'exècre l'air de gêne et l'uniformité,
Tout, par le temps qui court et l'esprit qui gouverne,
Tout prend, sans qu'on y songe, un aspect de caserne ;
Pas un caprice heureux, rien d'architectural,
Et tout semble aligné des mains d'un caporal (1).

Saint-Augustin, une des dernières constructions du célèbre préfet, apparaissait avec des armatures de fer comme un débarcadère, et on se reprenait à comprendre, à goûter et à admirer ces délicieuses flores de pierre qui s'appellent Saint-Sévérin ou Saint-Etienne-du-Mont (2).

Après les architectes, les peintres et sculpteurs se donnèrent une autre mission, noble et élevée : préserver de l'oubli l'âme Française. C'est ainsi que les tableaux d'Alphonse de Neuville et d'Edouard Detaille, les figures de Mercié, de Chapu, de Barrias et de Falguière, les médailles de Chaplain rappelaient à tous les Français les souvenirs de la veille et préparaient le devoir du lendemain.

C'est dans ce Paris de 1872, si bien disposé par les événements à une renaissance artistique, qu'arrivait Denys Puech. Son frère aîné le conduisit d'abord sur les hauteurs de Belleville, où il habitait, puis, au quartier Latin, où il comptait beaucoup de jeunes compatriotes et

(1) *Poèmes civiques. Aux démolisseurs.*

(2) Ces vieilles églises n'ont pas complètement échappé au vandalisme des restaurateurs. Personne ne l'a mieux senti que Huysmans. Dans le chapitre consacré à Saint-Sévérin, il oppose avec la révolte du bon goût et du sens religieux, aux peintures et aux carreaux contemporains qui déparent cette église, la magnifique abside, vraie futaie de palmiers, qui, pour mieux honorer le Christ, a emprunté sa forme à la végétation du pays où il naquit.

quelques amis. La grande trouée du boulevard Saint-Germain n'était pas encore faite et cette partie de la rive gauche, si elle n'avait pas conservé la physionomie spéciale, si bien décrite par un étudiant de 1850, devenu préfet et ambassadeur (1), avait encore, dans les rues tortueuses, des brasseries et des cabarets, où se réunissaient vieux étudiants et artistes chevelus. Denys Puech n'avait ni le goût d'y pénétrer, ni les moyens de s'y attarder ; entre l'apprentissage et le métier, il n'y avait pas pour lui cet heureux intervalle que tant d'autres se plaisent à prolonger, ces années d'embarras charmant et d'incertitudes nonchalantes où le cœur, enivré des bruits du monde, s'épanouit aux premiers enchantements de la liberté. Il fallait tout de suite gagner le pain du lendemain. Alors commence pour Puech cette série de visites, de démarches et de sollicitations, suivies tantôt d'accueils ironiques, tantôt de refus impertinents, qui auraient dû décourager une âme moins bien trempée pour la lutte ou moins sûre de sa vocation. Le costume campagnard, l'accent rouergat, les manières provinciales du solliciteur provoquaient des railleries et augmentaient son embarras.

Il était sur le point de reprendre le chemin de Rodez, lorsque enfin la porte d'un atelier s'ouvrit devant lui : c'était celui de l'ornemaniste Feugère, situé dans les environs du boulevard Voltaire et près de Ba-ta-clan. Feugère était un bourru bienfaisant, aux manières brusques, mais au cœur excellent. Au lieu d'éconduire comme les autres le visiteur, il daigna l'interroger. « Tu viens de la province, lui dit-il, et tu crois pouvoir travailler à Paris ; que sais-tu faire ? — Tout. — Le bronze ? — Oui. — Le marbre ? — Oui. — La pierre ? — Oui. — Sais-tu modeler le plâtre ? — Oui. — Eh bien ! tu as un fier toupet, ce n'est qu'à Paris qu'on le modèle. — Je l'ai déjà fait, puisque j'ai modelé en plâtre pour le compte du patron que j'ai quitté, la maquette d'un monument funéraire. — Je sais, dit Feugère, que tu ne sais rien faire, mais tu m'as l'air d'avoir un fier courage ; reviens demain. » Ce dialogue un peu vif se termina par une poignée de mains.

Le lendemain, à l'heure dite, Puech était à l'atelier. Feugère lui donna de la besogne et quelques indications sommaires pour l'exécu-

(1) Henry d'Ideville : *Vieilles maisons et jeunes souvenirs.*

ter. L'ouvrier progressa rapidement dans cet art du modelage, et il reçut bientôt un salaire de deux francs par journée. On devine ce que dut être, avec de pareilles ressources, l'existence à Paris de cet Aveyronnais de dix-huit ans, doué d'un solide tempérament et d'un robuste appétit, et on admire son ingéniosité à faire cadrer dépenses et recettes. Son frère, Louis, qui s'est fait à la Chambre une spécialité des questions financières, pourrait trouver là un prodige d'équilibre budgétaire et peut-être une leçon pour ceux qui sont chargés de le réaliser. L'ouvrier de Feugère dut résoudre le problème, comme bien d'autres avant lui. M. Jules Simon, dont il devait tailler la figure et narrer la vie dans le marbre élégant de la place de la Madeleine, a raconté dans une page charmante cet épisode de jeunesse (1). Le professeur se trouva un beau jour de 1839, sur le pavé de Paris avec 400 francs d'appointements annuels ; c'était, en tenant compte de la différence des temps et de la diminution de valeur de l'argent, le salaire de Puech chez Feugère. Avec cela et grâce à d'ingénieuses combinaisons dont il nous a livré le secret, il arrivait à loger au cinquième étage de la maison Ménard, sur la place de la Sorbonne, et à dîner chez Flicoteau. Ce restaurateur, qui doit aux mémoires de Jules Simon une célébrité posthume, avait depuis longtemps disparu en 1872, mais il avait eu sur place des successeurs qui servaient à Denys Puech les mêmes menus aux mêmes prix.

Hamon dont la vocation et les débuts offrent tant de ressemblance avec ceux de Puech, avait donné au problème une solution encore plus simple au temps héroïque où il fréquentait l'atelier de Delaroche : Je déjeunais, écrivait-il, avec deux sous de pain et deux sous de charcuterie ; je dînais pour neuf sous avec Picou. Nous achetions deux sous de pain chez le boulanger et, au restaurant nous demandions un bol, nous y mettions notre pain coupé, et nous disions : Trempez ! Et on nous trempait la soupe pour trois sous ; puis, nous demandions un « bœuf » : quatre sous. Total : neuf sous... (2). La misère de ces premiers débuts est quelquefois bien cruelle et peut laisser dans les

(1) Jules Simon : *Premières années. — Débuts dans le journalisme*, p. 254 et suiv.

(2) *Hamon*, par Hoffman.

âmes vulgaires des amertumes et des haines profondes. Les mendiants, disait encore Hamon, ont des amis ; mais les malheureux qui ne veu-



Atelier de Denys Puech avec la statue en marbre et le modèle en plâtre de Jules Simon.

lent pas être mendiants, n'ont pas d'amis. C'est une secte à part. Être plus pauvre qu'un mendiant, c'est assez rude. Eh bien ! j'ai été dans la catégorie de ces gens-là... Denys Puech n'en fut pas ; en tout cas

il avait l'âme trop haute pour en garder cette rancune tenace qui perce dans les confessions d'Hamon.

La situation ne tardait pas d'ailleurs à s'améliorer, et après des augmentations successives, l'ornemaniste de Ba-ta-clan donnait à son ouvrier le salaire le plus élevé, huit francs par jour. C'est alors que Puech échappa à un grand péril auquel tant de jeunes succombent : abandonner l'art pour faire du métier, sacrifier les espérances de l'avenir aux impérieuses nécessités du présent. Cet ouvrier de dix-huit ans qui n'avait rencontré jusqu'alors dans la vie que souffrances et privations, devait trouver l'atelier de Feugère fort hospitalier et être bien tenté d'y passer toutes ses journées au prix de huit francs et même d'augmenter ce salaire par d'autres travaux de modelage qui ne lui auraient pas manqué. Que d'autres, au même moment de la vie et même plus âgés, ont cédé à la tentation ! Le statuaire Emile Bourdelle, un Montalbanais, presque un compatriote de Puech, raconte (1) que venu à Paris avec le peintre Achille Laugé, de Carcassonne, il vivait dans un hôtel de la rue Bonaparte, sur le maigre budget de vingt sous par jour ; malgré ses succès à l'École des Beaux-Arts où, entré avec le n° 2, il travaillait dans l'atelier de Falguière, il voulut être praticien et vivre à sa guise et à son aise (2). Quelle a été sur le talent et sur les œuvres de Bourdelle l'influence de ce changement de vie, de cette orientation nouvelle ? Ni l'artiste dans sa confession, ni le critique dans ses commentaires ne le disent. Pour ce passionné, plus proche de Rodin que de Falguière, qui marque ses inventions d'une grandeur fruste et violente, l'épreuve fut peut-être moins fâcheuse que pour tout autre. Elle aurait été fatale au talent de Puech, à ce talent fait de sentiments délicats et de grâces exquises, le germe de la sensitive y eût péri. Puech le comprit et, à cet instant décisif de sa vie où se présenta le choix à faire entre les avantages immédiats d'une existence assurée et les espoirs lointains d'un avenir incertain, il prit, pour la seconde fois, conscience

(1) *Nos artistes racontés par eux-mêmes* : Le statuaire Bourdelle, par M. Thibault-Sisson, dans le *Temps* du 4 août 1905.

(2) Bourdelle fut s'installer dans l'impasse du Maine, dans cet amas de vieilles bâtisses où on trouve autant d'ateliers de statuaire que de brins d'herbe entre les pavés ; là, il exécuta immédiatement pour l'industrie des travaux dont le produit lui permettait de payer son atelier, sa terre glaise, ses modèles, de nourrir ses parents.

de sa vocation. Le pâtre de Longuis en avait eu une première intuition, vague et confuse, sur le pont d'Estaing, en face de la statue de l'évêque ; à Paris, l'apprenti de Feugère en eut une vision certaine et définitive. Il lui serait peut-être difficile de dire aujourd'hui ce qui se passa alors dans son esprit et dans son cœur. Le moine dont il a dressé la fière statue dans le parc d'Arcueil, et qui était habitué à lire dans les âmes, l'a raconté en quelques lignes :


R. P. Didon.

« Le fait le plus important, dit-il, dans l'histoire intime des êtres supérieurs est la genèse de leur vocation. Ils n'existent, à vrai dire, qu'en prenant conscience de leur rôle providentiel. Tous ont une tendance à se révéler, à se produire, à agir ; plus ils sont grands, plus la tendance est impérieuse ; mais en se communiquant au dehors, ils doivent compter avec le milieu et le moment. Le crime des génies est de trahir ou de fausser leur destinée, comme leur gloire est de l'accomplir jusqu'au bout. Infidèles, ils deviennent des fléaux ; dociles, ils sont des guides et des initiateurs. Lorsqu'un génie conscient de lui-même se soumet à Dieu comme à sa loi souveraine, lorsqu'il a le don suprême de connaître les exigences du milieu et l'opportunité du moment, il peut agir, sa vocation est mûre. La plupart hésitent longtemps ; ils ne prennent que laborieusement connaissance d'eux-mêmes et de leur rôle ;

ils n'acquièrent qu'avec peine la science du milieu et du temps ; ils interrogent avec angoisse la volonté de Dieu dont ils n'ont pas le secret ; ils mêlent leur égoïsme et leur passion à l'œuvre qui exige le sacrifice d'amour-propre, reculent souvent devant les difficultés et les obstacles, ou s'y précipitent quelquefois aveuglément ; c'est un drame dont l'histoire ne nous raconte que par fragments les phases cruelles et que les consciences emportent, sans en livrer le mystère » (1). Puech ne voulait pas trahir sa destinée dont il avait conscience, ni perdre les moyens de l'accomplir, il transigea. Paris ne possédait pas encore cette *Ecole pratique d'Enseignement mutuel des Arts* (2), où l'enseignement se donne non seulement par la parole, mais par des démonstrations et qui, moyennant une fort modique rétribution, initie les profanes à la confection d'une œuvre d'art. Mais on y trouvait des cours isolés et gratuits ; Puech voulut les suivre. Il ne travailla plus que la demi-journée chez Feugère et gagna quatre francs au lieu de huit ; le soir, le jeune apprenti allait au cours gratuit de l'École des Arts décoratifs et des mairies de la ville pour l'enseignement des adultes ; à dix heures, il retrouvait son frère, sur la place déserte du Panthéon, à la sortie de la bibliothèque Sainte-Geneviève, et tous deux regagnaient le gîte commun. Ce programme fut exactement suivi pendant plusieurs mois, jusqu'au jour où un événement décisif se produisit dans la vie de Puech : son admission à l'École des Beaux-Arts.

(1) P. Didon : *Jésus-Christ*, t. I, p. 103.

(2) Elle a été inaugurée le 20 novembre 1905, sur la place Saint-Germain-des-Prés, dans l'hôtel de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale.



Croquis à la plume. (Pages d'album.)
D'après Michel-Ange.



Médaillons de Corneille et de Molière ornant la façade du Théâtre Français.

IV

L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

A L'ATELIER DE JOUFFROY. — LES PREMIÈRES COMMANDES. — BUSTES AVEYRONNAIS.
TROIS MAITRES.

PARIS moderne renferme une foule de villes dont chacune a son cachet, ses monuments, son aspect extérieur et ses mœurs. On connaît le mot fameux dépeignant si bien l'île Saint-Louis : « C'est la petite ville de province la plus rapprochée de Paris. » Sur la seule rive gauche c'est, autour du Panthéon, une véritable cité romaine avec ses vastes solitudes et ses constructions massives. A quelques pas de là, auprès de Saint-Séverin, c'est un vieux Rouen en raccourci, où l'étroitesse des rues et la proximité du fleuve semblent rendre le ciel plus brumeux. De Saint-Séverin à Saint-Germain-des-Prés, c'est la même ville avec des rues tortueuses et de hautes maisons où apparaissent encore les traces des anciens encorbellements ;

mais lorsque le touriste, l'étudiant ou le flâneur quitte Saint-Germain-des-Prés, pour descendre la rue Bonaparte il s'arrête avec un sentiment d'agréable surprise devant la grille de l'Ecole des Beaux-Arts ; elle clôture une vaste cour entourée de bâtiments qui rappellent la sévère élégance des architectes Florentins, Brunellesco et Bramante ; elle laisse entrevoir le portail du château d'Anet, deux portiques du château de Gaillon construits par le cardinal d'Amboise et d'autres remarquables fragments de l'architecture Française. Là, un simple coup d'œil jeté en passant suffit pour exciter la curiosité ; les souvenirs du passé doivent encore bien mieux la retenir. Ce coin du vieux Paris de la rive gauche fut de tout temps un véritable nid d'artistes. Là, semble planer encore l'ombre élégante de cette reine Marguerite à laquelle, comme à tant d'autres princesses de la race des Valois, l'histoire a pardonné bien des fautes à raison de la protection constante et intelligente accordée aux artistes. C'est là en effet qu'en exécution d'un vœu, la reine de Navarre établit un couvent d'Augustins (1) ; elle y fit construire une chapelle en rotonde dont une partie est enclavée dans les bâtiments de l'Ecole des Beaux-Arts et on raconte qu'à son lit de mort, dans son hôtel de la rue de Seine, elle aimait à jeter, par la fenêtre de sa chambre, ses regards sur les constructions qui s'élevaient. Les moines Augustins furent, à l'exemple de leur bienfaitrice, des hommes de goût, à en juger par leur chapelle et leur cloître. Lorsque la Révolution les chassa, le vœu religieux de Marguerite de Navarre cessa d'être exécuté, mais sa pensée artistique survécut, et, dans le monastère désert, Lenoir installa le *Musée des Monuments Français* (2). On ne peut se faire une idée du nombre de monuments, de statues, de tom-

(1) Une plaque gravée sur la première pierre qui fut posée en 1608, portait l'inscription suivante : « Le vingt et un de mars mil six cent huit, la reine Marguerite, duchesse de Valois, petite-fille du grand roi François, sœur de trois rois et seule restée de la race de Valois, ayant été secourue en Sicile de Dieu comme Jacob et lors lui ayant voué le vœu de Jacob et Dieu l'ayant exaucée, elle a bâti et fondé ce monastère pour tenir lieu de l'autel de Jacob, où elle veut que perpétuellement soient rendues actions de grâce en reconnaissance de celles qu'elle a reçues de sa divine bonté, et elle a donné ce monastère de la Très Sainte Trinité et cette chapelle de louanges où elle a logé des Pères Augustins déchaussés. » Le monastère fut nommé couvent de Jacob et c'est à cette circonstance que la rue Jacob doit son nom. La rue Bonaparte était autrefois la rue des Petits Augustins.

(2) *Le musée des monuments Français* fut ouvert au public pour la première fois le 15 fructidor an III (1er septembre 1795) en exécution d'un arrêté du comité de l'Instruction publique en date du 19 vendémiaire précédent.

beaux, que Lenoir, « véritable ministre de la République des arts en danger » arracha à la destruction et recueillit dans ce musée ; il les avait classés par ordre historique et chaque salle représentait un âge particulier de la sculpture Française. La chapelle conventuelle contenait le tombeau de Blanche de Castille venu de l'abbaye de Maubuisson, celui de Louis XI élevé à Notre-Dame de Cléry, la Diane de Poitiers de Jean Goujon, les Trois Grâces de Germain Pilon et le tombeau de Mazarin par Coysevox. Puis venaient le long du cloître les salles du XIIIe et du XIVe siècles avec de magnifiques statues d'apôtres venus de la Sainte-Chapelle et Philippe le Bel au milieu ; la salle du XVIe siècle, avec Jean le Bon, Isabeau de Bavière et le superbe monument de Philippe de Commines ; la salle du XVIe siècle, avec Catherine de Médicis, de Germain Pilon, l'urne sépulcrale contenant le cœur de François Ier et quantité de gracieux débris venus des châteaux de la Loire ; enfin la salle du XVIIe siècle, dans laquelle on avait transporté les tombeaux de Colbert enlevé à Saint-Eustache, de Louvois par Girardon, de Lebrun et de sa mère et le buste de Turenne par Coysevox. Le cloître et le jardin étaient remplis de statues et de bustes ; Lenoir offrait aux visiteurs de son musée toute l'histoire de la sculpture Française. On peut dire que si on peut suivre aujourd'hui pas à pas cette histoire depuis les naïfs imagiers du XIIe siècle jusqu'à Houdon qui plissa le marbre au rictus de Voltaire, c'est à Alexandre Lenoir que nous le devons, puisqu'il nous en a conservé les principales manifestations. Cet hommage n'est pas déplacé dans la vie d'un artiste bien Français qui doit à cet enseignement et à ces traditions le meilleur de son talent.

Une ordonnance royale du 18 décembre 1816 ordonna la suppression du Musée des monuments français. La plupart des sculptures allèrent à Notre-Dame, à Saint-Roch, à Saint-Thomas-d'Aquin, à Saint-Sulpice, à Saint-Germain-des-Prés, à Saint-Séverin, etc., au musée de Versailles, au Louvre, au musée de Cluny, et les monuments funèbres qui ornaient les sépultures royales à la basilique de Saint-Denis. La belle statue de Diane de Poitiers devait avoir une destinée presque aussi mouvementée que celle dont elle représente les traits : elle avait été sculptée pour orner le tombeau de la duchesse dans la chapelle du château

d'Anet ; c'est de là que Lenoir, pour la soustraire au vandalisme révolutionnaire, la fit porter avec les vitraux de la chapelle à son Musée des monuments français. A la dispersion du Musée, en 1816, le duc d'Orléans acquit la Diane et l'installa dans un pavillon du parc de son château de Neuilly, le pavillon de la laiterie ; elle y était fort paisible, lorsque la révolution de 1848 la troubla à nouveau, et c'est par miracle qu'elle échappa au pillage qui du château ne laissa que des ruines, pour recevoir enfin à Versailles une nouvelle et encore royale hospitalité (1).

Le gouvernement de la Restauration ne comprit pas que cette immense collection, grandiose résumé de l'histoire de la sculpture et de art français, qui excitait l'enthousiasme et l'admiration des étrangers (2), répondait à un besoin des temps nouveaux. De toutes ces richesses il ne reste plus que les portiques et les débris d'anciens hôtels qui ornent la cour de l'école des Beaux-Arts.

C'est sur le jardin de Marguerite de Valois, devenu successivement le cloître et le musée des Petits-Augustins, que s'élève aujourd'hui notre Ecole Nationale des Beaux-Arts, cette Ecole vers laquelle se portent instinctivement les regards et les ambitions de tous les jeunes artistes débarqués à Paris. Elle n'a pas toujours été à cette place. La *Commune Générale des Arts* (3), constitua, après la suppression de l'Académie

(1) On peut suivre les tribulations de la statue dans les fort intéressantes communications de la commission historique et artistique qu'a fondée la municipalité de Neuilly.

(2) On raconte que le lendemain de l'entrée des alliés à Paris, Lenoir recut la visite d'un escadron de cosaques qui demandaient à visiter sa collection. Parvenu à la dernière salle, devant la statue d'Henri IV, le général qui commandait la troupe fit un signe et tous les Cosaques se découvrirent et ployèrent le genoux devant l'image du Béarnais. La pensée qui avait inspiré la création de Lenoir était trop juste pour ne pas être reprise. On a tout démoli de tout temps à Paris et on y démolit encore de nos jours avec une si incroyable fureur qu'il ne restera bientôt plus d'autres témoins de son histoire architecturale et sculpturale que les vieilles églises et les reliques qui, sous l'action du gel et de la pluie, s'effritent dans les jardins publics. En attendant l'établissement d'un musée lapidaire digne de la capitale de la France, un artiste doublé d'un érudiste, M. Godefroy, a installé dans le quartier du jardin des Plantes, à l'entrée de la rue Lacépède, une magnifique collection où l'on admire des faïences de Bernard Palissy, des boiseries de l'hôtel de Saint-Pol, les rinceaux de l'Hôtel d'O, la série complète de tous les plans de Paris exécutés depuis le moyen âge jusqu'au fameux plan de Turgot dressé en 1770... Cette collection, honorée en décembre 1905 de la visite officielle de M. le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, pourra facilement, sous le patronage du Conseil Municipal, devenir un nouveau musée historique qui rappellera celui de Lenoir disparu en 1816.

(3) Henry Lapauze. *Mélanges sur l'art Français. Une académie Révolutionnaire des Beaux-Arts.* Paris, Hachette 1905. Il faut également lire à ce sujet le livre très nourri et très vivant de M. Maurice Dreyfous sur *Les Arts et les Artistes pendant la Révolution (1789-1795)*, c'est-à-dire entre l'ouverture des Etats-Généraux et la délivrance de Thermidor. En le lisant, on ne peut s'empêcher de reconnaître que la

Royale de peinture et la création de l'Institut, le seul groupement officiel des artistes Français. Elle se réunissait au Louvre qu'une loi venait de « décerner aux Sciences et aux Arts ». L'Académie des Beaux-Arts l'y remplaça et l'Ecole des Beaux-Arts l'y accompagna. L'Académie et l'Ecole firent bon ménage dans le Palais des Rois de France, lorsqu'en 1806 les travaux de restauration commencèrent à gêner les études artistiques. Ce furent d'abord les études d'anatomie qui, faute d'un local suffisant, furent suspendues. Les concours furent ensuite transportés dans la galerie d'Apollon, salle du Laocoon. Puis les peintres émigrèrent au collège des Quatre Nations, dans la salle occupée par Regnault. Finalement un arrêté du 22 avril 1807, provoqué par le baron Denon, ordonna l'évacuation complète du Louvre et l'installation de l'Ecole au Palais des Quatre Nations (1). On ne tarda pas à s'y trouver à l'étroit, malgré la rétrocession consentie par Houdon de deux pièces dont il avait depuis longtemps la jouissance et dont, dans le style enphatique de l'époque, il déclara « faire le sacrifice à la Patrie ». Ce ne fut qu'une halte ; on envoya les statues antiques et les plâtres au Musée des Augustins ; les élèves y suivirent les modèles. Ce devait être leur définitive demeure ; l'architecte Duban le termina et l'orna vers 1860, en alliant à la simplicité Grecque l'élégance Florentine ; elle vient de s'agrandir récemment par l'acquisition de l'hôtel de Chimay, dans lequel on a installé les ateliers de peinture. Par les souvenirs historiques qu'elle rappelle, aussi bien que par son installation actuelle, l'Ecole est digne du génie artistique de Paris.

C'est là que Denys Puech avait toujours rêvé d'entrer et c'est là qu'il entra, après avoir suivi, trois mois durant, le cours public du soir. L'apprenti avait tenu son dessein caché par crainte d'un échec et surtout des railleries des camarades. Aussi sa joie fut-elle grande, lorsqu'il révéla à Feugère ses succès ! Il entra dans l'atelier de Jouffroy. Ce choix était-il une indication et eut-il quelque influence sur la destinée artistique de Puech ? Nous ne le pensons pas.

République qui, déjà en ce temps-là, s'essayait à devenir Athénienne, y avait réussi par le nouveau Classicisme tout imprégné des souvenirs de la Grèce et de Rome.

(1) Le 30 décembre 1806, l'Institut avait déjà délégué six commissaires, Lecomte, Vincent, Dufourny, Manduit, Süe et Mérimée, pour s'entendre avec l'architecte Vaudoyer et procéder aux appropriations nécessaires.

Jouffroy était un professeur de mérite, originaire de Dijon, sobre et mesuré comme ses compatriotes ; il mourut en 1882 après avoir assisté et applaudi au premier succès de son élève. Cette entrée dans l'atelier de Jouffroy appelle un rapprochement avec Falguière, le grand sculpteur Toulousain. Entre Falguière et Puech, se révèlent en effet plus que des ressemblances de talent ; on peut aussi trouver des ressemblances d'origine et de destinée. Comme Puech, Falguière, venu fort jeune à Paris, avait débuté chez un ornemaniste, Jean-Louis Chenollivre ; tous deux, à vingt ans de distance, entraient à l'Ecole dans l'atelier de Jouffroy (1) ; tous deux en sortaient avec le prix de Rome obtenu après le même intervalle, mais en s'inspirant du même sujet historique ; en 1859, c'était un bas-relief théâtral et expressif représentant *Mézence blessé par Enée et secouru par Lausus ;* en 1884 c'était *Mézence étanchant le sang de sa blessure et écoutant avec angoisse le bruit du combat où est engagé son fils.* Tous deux enfin devaient un jour revenir, comme maîtres, à l'Ecole de la rue Bonaparte ; Falguière devait y remplacer Jouffroy, et Puech y occupe, depuis le 10 juillet 1905, l'atelier que la mort de Guillaume a laissé vacant. Mais Puech se rapprochera encore bien plus de Falguière par des affinités du talent que par l'identité de la carrière ; comme Falguière, il connaîtra la valeur expressive du geste et, par une sorte de divination instinctive, saisira celui qui fait l'homme et qui constitue le personnage ; comme Falguière, Puech aura le sentiment de la mesure et de la grâce, l'horreur des gesticulations théâtrales et des désarticulations grandiloquentes.

Est-ce à leur maître commun, Jouffroy, que les deux artistes devront ces qualités précieuses ? Il put assurément les développer chez eux, mais il ne les leur donna pas. Les maîtres d'ateliers à l'hôtel de la rue Bonaparte n'y sont pas toujours des chefs d'école et leurs élèves y jouissent d'une liberté d'allures qui va parfois jusqu'à l'indiscipline artistique. Chaque élève est d'abord libre de choisir le maître dans l'atelier duquel il désire entrer et dans chaque atelier règne la plus grande liberté. Les professeurs chefs d'ateliers de l'Ecole sont nommés par le Ministre après présentation, par le Conseil supérieur

(1) Falguière y était entré en 1854, l'année même de la naissance de Denys Puech.

d'enseignement, d'une liste de candidats. C'est là une garantie de leur recrutement. La plus grande indépendance est laissée à chaque professeur au sujet de son enseignement. Toutes les initiatives peuvent être prises, et tous les efforts peuvent être tentés pour arriver à permettre aux tempéraments les mieux doués de se révéler. A vrai dire aucun enseignement officiel n'existe à l'Ecole. Aucun autre établissement ne donne un exemple aussi frappant du respect de la personnalité de chacun : maîtres et élèves (1). Le féminisme a pénétré à l'Ecole comme ailleurs; les jeunes gens seuls avaient autrefois accès dans les ateliers de peinture, de sculpture et de gravure ; en 1900, deux nouveaux ateliers, l'un de peinture, l'autre de sculpture, ont été créés pour les jeunes filles.



Jeune Florentin.

La question des ateliers divise depuis longtemps à l'Ecole et ailleurs les meilleurs esprits (2). L'exemple de Puech joint à ceux de beaucoup de ses camarades paraît être un puissant argument en faveur du maintien du régime actuel. Grâce à la subvention que lui allouait le Conseil général de l'Aveyron, la gratuité de l'enseignement donné à l'Ecole lui permit de poursuivre ses études (3).

(1) Henry Maret. *Rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1905*, p. 28.

(2) Chaque année elle est discutée aux commissions du budget de la Chambre des députés ou du Sénat.— Rapports de MM. Couyba, Massé et Maret et de MM. Deandreis et Girard.

(3) Cette gratuité date de 1863. A cette époque, le surintendant des beaux-arts, comte de Nieewerkeke, comprit que l'Etat devait mettre à la portée de tous les élèves l'enseignement de l'Ecole. Il créa ces ateliers libres et gratuits où tous pouvaient trouver, sans aucun frais, des modèles et des conseils et n'avaient qu'à apporter un chevalet, un carton, une planche et un tabouret. Cette réforme souleva d'abord des protestations et des manifestations contre le surintendant des beaux-

Depuis une quinzaine d'années, une administration énergique fait régner à l'Ecole des Beaux-arts une discipline sévère. Mais lorsque Denys Puech y entra, c'était encore le beau temps des bruyantes bienvenues et des brimades souvent cruelles. Lorsqu'un nouveau venu arrivait à l'atelier, on exigeait généralement qu'il se déshabillât, montât sur la table à modèle et chantât une chanson. Puis arrivait subitement en costume de ville un camarade du voisinage qui se présentait comme inspecteur et menaçait de faire fermer l'atelier. Chez Paul Delaroche, Cham, qui jouait volontiers le rôle d'inspecteur, allait même plus loin : quand le nouveau était déshabillé, il l'examinait gravement au milieu du cercle des élèves silencieux et recueillis. Un pinceau à la main, chargé de bleu de Prusse, il indiquait, par des croix de couleur sur la chair nue, les formes défectueuses ; il indiquait aussi comme nécessaires tantôt la diminution du nez, tantôt le rétrécissement des mains, et la victime devait s'engager à effectuer ces changements, sous peine d'exclusion (1). Puech eût à souffrir plus que tout autre de ces facétieuses bienvenues ; chez Feugère on avait accueilli le petit paysan Aveyronnais par des sourires narquois ; à l'atelier de Jouffroy, ce fut un feu roulant de sarcasmes et une série de brimades qui auraient pu rebuter une volonté moins énergique.

Puech se raidissait contre les obstacles et les surmontait tous. La fréquentation de l'atelier de Jouffroy était gratuite. Mais il fallait vivre et la modeste allocation du Conseil général de l'Aveyron était loin de suffire. C'est à ce moment de la vie du jeune sculpteur que se placent d'intelligentes et utiles interventions, aussi honorables pour ceux qui en furent les auteurs que pour celui qui en fut le bénéficiaire.

Des Aveyronnais habitant Paris avaient remarqué ce jeune compatriote si vaillant à la besogne et dont les aptitudes exceptionnelles faisaient prévoir la brillante destinée. Au premier rang de ces Aveyronnais qui furent pour Denys Puech des amis infiniment utiles et dévoués

arts. Mais celui-ci, qui était homme d'esprit, les eut vite calmées ; les élèves avaient pris l'habitude d'envahir la cour du Louvre où habitait M. de Nieewerkeke. Celui-ci descendit un jour dans la cour en déclarant aux braillards qui il était. Cette bravade suffit ; le directeur des beaux-arts fut applaudi par ceux qui, quelques instants auparavant, le conspuaient et les ateliers s'ouvrirent le 22 février 1864 à 8 heures du matin. Celui de Jouffroy était du nombre.

(1) Gérôme par Ch. Moreau, Vanthier. — L'atelier Delaroche et *passim*.

non moins par leurs conseils que par les travaux qu'ils sollicitèrent de lui, il faut signaler M. Maruéjouls. C'est la destinée commune et fatale des hommes politiques d'être loués par les uns, attaqués par les autres, souvent critiqués et discutés par tous. M. Maruéjouls, deux fois ministre, n'y a pas échappé. Mais le fin lettré, le lauréat de l'Académie française, le protecteur des arts et des artistes, le Mécène aveyronnais, rallie tous les suffrages et toutes les sympathies. L'ancien ministre fut pour Denys Puech un mentor sage et sincère, lui montrant les écueils où il pourrait heurter au début de la carrière, lui indiquant les lacunes à combler pour parfaire son éducation artistique et l'engageant à porter ses regards et ses efforts toujours vers les hauts sommets de l'idéal. Le buste de M. Emile Maruéjouls fut une des premières œuvres de Puech : il suffit pour en faire l'éloge de dire qu'il rend parfaitement la finesse élégante du modèle. A la suite de M. Maruéjouls viennent quelques autres Aveyronnais. Ce fut d'abord le sénateur Delsol dont Puech sut fort bien saisir la physionomie si Rouergate, image un peu massive d'un esprit plus solide que vif ; M. Delsol témoigna pendant toute sa vie à son jeune compatriote une bienveillance presque paternelle et lui fit exécuter les bustes de plusieurs membres de sa famille. M. Elie Cabrol, le fils du fondateur de Decazeville, aveyronnais d'origine mais très parisien de



Buste de M. Maruéjouls.

goût et de tempérament, se prit d'une affection très vive pour Puech ; son buste en bronze date de 1878 ; tout en gardant la ressemblance, le sculpteur a *idéalisé* son modèle, en lui donnant l'attitude, l'expression, le cachet, la distinction artistique auxquelles prétendait M. Cabrol ; cette exception aux règles réalistes qu'il a plus tard fidèlement suivies, fut sans doute, dans la pensée du maître, comme un témoignage de reconnaissance dissimulé sous une discrète flatterie. Plus tard, vint le buste en marbre de M. Pradié, député de l'Aveyron aux assemblées de 1848 et de 1871 ; là, sur un front large et méditatif, Denys Puech excella à rendre le travail de la pensée chez un homme qui, suivant l'expression du cardinal Pie, « voyait de loin et de haut ». Entre l'exécution des deux premiers bustes, se place celle du bas-relief de saint Hilarian que l'on voit dans la nouvelle église d'Espalion. Le martyr repose sa tête sur la main gauche du bourreau qui tient de la droite le glaive levé ; à l'exemple des artistes de la Renaissance dont il devait plus tard si souvent s'inspirer, Denys Puech a donné aux personnages représentés des figures connues et amies et il est facile de reconnaître dans les anges qui tiennent les palmes célestes les enfants de ceux qui, dans un coin du bas-relief, sont les témoins du martyre d'Hilarian.

Ces premières commandes étaient doublement précieuses ; elles venaient du pays natal et elles permettaient à l'élève de Jouffroy de vivre, tout en poursuivant ses études théoriques et en s'acheminant vers le but final, le prix de Rome. La tâche était dure et ces premières années de séjour à Paris furent laborieuses ; elles n'ont pas cependant laissé dans le cœur de l'artiste des souvenirs amers. Membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur, fêté par les souverains et acclamé par les foules, parvenu au faîte des honneurs et de la fortune, Denys Puech reporte volontiers sa pensée vers ce temps de labeur obscur et ingrat et peut-être, lorsqu'il a fait le compte de ses joies et de ses dégoûts, écarté des flatteries intéressées et repoussé les jalousies envieuses, est-il tenté de dire avec le poète : « *Jours de travail, seuls jours où j'ai vécu !* »

C'est en effet ce travail intense et fécond de la jeunesse qui devait donner à sa vie son orientation définitive et à son talent sa caractéristique empreinte. Pour s'en rendre compte, il faut reporter sa pensée

vers notre École de sculpture de 1870 à 1880 et vers les maîtres dont à cette époque Denys Puech suivait les leçons. Avant 1870, l'académisme sévissait en plein sur la sculpture Française et l'avait comme figée dans le culte de David et dans une sorte de retour à un Héllénisme mal compris. « Pour un académiste, le génie de la statuaire résidait dans un heureux mouvement, un galbe élégant de lignes, une sobriété dite de bon goût, une sagesse réputée de « style ». Il existait deux sortes de sculpture, celle des musées, des monuments, la statuaire professorale, elle était blanche, elle était veule, elle était raide, elle gelait de loin les yeux, de près les mains. Pire encore se présentait la sculpture goûtée des mondains ; de celle-là les enfants se léchaient les lèvres tant elle évoquait l'idée d'un pain de sucre habilement tarabiscoté. Rude et Carpeaux avaient été réputés deux révolutionnaires, au concept vulgaire et canaille. Leur succès témoignait du mauvais goût d'une société courant aux abîmes. On les jugeait deux ténors braillards du ruisseau, auxquels salons et galeries devaient en toute prudence fermer la porte (1). » Le tableau n'est pas absolument exact. Rodin, qui avait, dès 1864, donné la fameuse tête de *l'homme au nez cassé*, n'avait pas encore émigré en Belgique ; Préault, le romantique, plus près de Delacroix que de son maître David, ne reculait pas plus que Carpeaux devant l'outrance du mouvement. Mais à part ces glorieuses exceptions, le triomphe de la sculpture académique semblait complet et définitif, lorsque la secousse de l'année terrible mit fin à cette somnolente quiétude. Les révolutions politiques, et, à plus forte raison, les commotions nationales ont sur l'art de profondes répercussions. Le génie de cette race française qui avait failli périr, se réveilla sous l'étreinte de la douleur publique ; la sculpture alla puiser une inspiration nouvelle dans une étude hardie et directe de la nature et dans les sentiments que laissent aux vaincus les défaites imméritées. C'est alors que Falguière, Chapu et Dubois, pour ne citer que les morts, donnèrent leurs plus belles œuvres ; Puech travailla dans l'atelier des deux premiers ; il fut l'élève de l'École que dirigea si longtemps le dernier. Tous trois firent sur son talent naissant une impression ineffaçable et lui donnèrent un cachet de délicatesse et de grâce.

(1) Charles Ponsonailhe. *Jean-Antonin Injalbert*, p. 10.

Quand Puech arriva dans l'atelier de Falguière, le maître n'avait pas encore atteint la cinquantaine; il lui était réservé, en pleine maturité de son talent, dans cette crise terrible d'où devait sortir pour le pays une vie nouvelle, d'exprimer les sentiments qui animent les martyrs et les vaincus, de rendre les aspirations d'une démocratie vers une humanité meilleure et plus douce, de retrouver, pour les temps modernes, le frisson de la beauté païenne et de nous la montrer dans sa nudité audacieuse et splendide (1).



Etude.

Chaque année au moment où mai venait mettre des fleurs aux marronniers des Champs-Elysées, nous admirions à l'entrée du hall du défunt Palais de l'Industrie, ces mythologiques Déesses dont le ciseau de Falguière avait voluptueusement caressé la fière et orgueilleuse nudité. On se pressait, on se poussait autour de ces petits corps frémissants de vie, qui apparaissaient tour à tour en plâtre, en bronze, en marbre, sans se donner parfois la peine de

(1) Discours prononcé le 5 mars 1906, par M. Dujardin-Beaumetz, à l'inauguration du monument de Falguière au cimetière du Père Lachaise.

changer de nom. *Diane* ou *Callisto, Nymphe* ou *Bacchante, Femme au paon* ou *Danseuse*, c'est sinon la même figure de femme, car au contraire chacune jouit fortement de sa propre individualité, du moins toujours la même compréhension ardente et animée de la beauté vivante de la femme.

Ici, debout, le genou plié, le pied posé sur un semblant de nuage, l'épaule droite effacée, la tête haute, les paupières demi-baissées, une altière beauté, aux formes allongées, mais pleines et vigoureuses, aux jambes nerveuses, aux flancs robustes, abaisse lentement le bras droit qui vient de décocher un trait, d'un air de dédain superbe, comme si le coup venait d'atteindre à ses pieds, toute l'humanité. Là, une gamine turbulente, au petit corps rond, ferme et potelé, aux tissus serrés, aux muscles élastiques, se lance, tout le torse en avant, la jambe gauche fortement jetée en arrière, dans un mouvement ardent de poursuite qui semble suivre ce trait lâché, avec ce même geste qui dégage tous les membres et souligne plus vivement chacun des attraits de la femme... (1) Calmez un peu ces ardeurs Toulousaines, substituez-leur un gracieux alanguissement et dites si ce n'est pas l'impression exacte que vous laissent la *Seine*, la *Sirène* ou surtout un « *buste de femme*, » aux joues rebondies, aux yeux moqueurs, aux cheveux coquettement relevés et qui retombent sur le front en jolies boucles (2).

Puech se rapproche de Falguière non seulement par ses qualités, mais encore par les lacunes de son talent. Comme son maître, il se complaira dans la représentation concrète de personnages réels, passés ou présents, rarement son ciseau donnera un vêtement à une abstraction morale, à l'idée ou à la passion qui agite ces contemporains. Il sera réaliste plutôt qu'idéaliste. La *Muse de Chénier* sera une exception parmi les œuvres de Puech, comme le *Tarcisius* l'a été parmi les œuvres de Falguière. Tous deux enfin auront médiocrement le sens de la sculpture monumentale.

Le second maître de Puech à cette date fut Chapu. L'artiste était déjà

(1) *Alexandre Falguière*, par Léonce Bénédite, p. 8.

(2) Ce buste de Puech est anonyme, mais le modèle est facilement reconnaissable. Il est au musée du Luxembourg, inscrit sous le n° 522, à l'entrée de la salle Caillebotte, à côté du Virgile de Jules Thomas.

connu par une très belle statue de *Jeanne d'Arc* écoutant ses voix et par une figure, le *Semeur*, lorsqu'il donna un vrai chef-d'œuvre : ce monument élevé aujourd'hui à l'Ecole même des Beaux-Arts, à la mémoire d'Henri Regnault, mort si noblement pendant le siège de Paris. Quel est celui qui, même aujourd'hui, après trente-sept ans écoulés, passant dans la cour du Murier, n'est pas vivement impressionné en voyant la fiancée de Regnault, sous les traits de la *Jeunesse*, offrant une palme au peintre tué à l'ennemi ? C'est une image de la Renaissance au milieu des souvenirs d'une idylle prématurément interrompue par la mort. Puech fut, en 1876, le témoin de l'enthousiaste et très sincère émotion que souleva l'apparition de ce monument au salon. Il dut en recevoir une impression profonde dont nous retrouverons la trace dans le tombeau de Chaplin manifestement inspiré de la même pensée.

Le maître qui dirigeait l'Ecole des Beaux-Arts quand Puech y obtint ses premiers succès, était Paul Dubois : il devait la gouverner sans interruption pendant vingt-sept ans. Celui-là eut aussi son influence sur la formation du talent de Puech. La vocation de ce grand sculpteur n'avait eu rien de précoce ; d'abord étudiant en droit, à l'âge de vingt-quatre ans, il avait définitivement abandonné le *Code* et le *Digeste* pour prendre l'ébauchoir (1). Dubois avait débuté en 1858, dans le genre même où Puech devait trente ans plus tard exceller et se complaire sur un portrait d'enfant et un buste de femme.

Puis, il partit pour Florence où il devait passer plusieurs années ; vrai pèlerin de l'art, Dubois en rapporta le goût des maîtres du quinzième siècle et c'est dans ce sens qu'il devait orienter la sculpture Française. Lorsqu'il

(1) Paul Dubois était né en 1829 à Nogent sur Seine (Aube). Sa première œuvre sérieuse fut un *Saint-Jean enfant* qui figura au salon de 1863. L'Exposition de 1867 le classa au premier rang : le bronze du *chanteur Florentin* et le marbre du *Narcisse* y obtinrent un légitime succès. Avant le tombeau de Lamoricière, il avait exécuté le groupe de la *Vierge et l'enfant* qui est à l'église de la Trinité. Après, il exécuta les statues équestres du *Connétable de Montmorency* et de *Jeanne d'Arc* ; la première, placée au sommet du terre-plein qui précède le château de Chantilly, y produit un grand effet ; la seconde a été dressée sur le parvis de la cathédrale de Reims, et à Paris, sur la petite place triangulaire qui précède l'église Saint-Augustin. Sur une place de la charmante petite ville de Nogent-sur-Seine, s'élèvera bientôt un monument commémoratif du génie et de l'œuvre de Paul Dubois. Il a été confié à son compatriote et élève, M. Alfred Boucher, et à l'architecte, M. P. Boesttilwald, son neveu.

A la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts du 4 novembre 1906, M. Henry Roujon, secrétaire perpétuel, a lu une remarquable biographie de Paul Dubois.

LA MUSE D'ANDRÉ CHÉNIER



revint à Paris, le second Empire était à son apogée et les héritiers directs des statuaires du premier y faisaient revivre un idéal de convention. Préault disait d'eux: « Ce ne sont pas des artistes, mais des pions montés en grade. » Paul Dubois ne voulut pas être un bâtard de Rome ou d'Athènes (1) ; on lui en sut gré et on l'acclama.

Cette acclamation devint un véritable triomphe lorsqu'apparut à l'Exposition universelle de 1898 le tombeau de Lamoricière. L'œuvre était vraiment belle, digne du soldat aussi brave dans le cabanon humide de Ham (2) que sur le champ de bataille de Castelfidardo, digne aussi de l'autre monument que venait de lui élever un vaillant frère d'armes (3). Sous un baldaquin de pierre porté, à la mode de la Renaissance italienne, par des colonnes en marbre noir et des pilastres blancs, Lamoricière gît sur un lit de parade ; aux quatre angles, la *Charité*, la *Méditation*, le *Courage militaire* et le *Courage civique*, les deux premières dans des figures féminines, les deux autres dans des figures masculines. L'influence Florentine est là saisissante ; transmise par un tel maître, elle devait avoir sa répercussion dans les œuvres de Puech. La charité a toute la grâce d'une peinture d'André del Sarto et le *Courage militaire* rappelle la chapelle des Médicis. Lorsque, le 29 octobre 1879, le monument fut inauguré dans cette cathédrale de Nantes où il supporte avec honneur le redoutable voisinage du tombeau de François II de Bretagne, un frisson d'enthousiasme passa dans la foule des assistants. Certes les glorieux souvenirs du héros que nous fêtions, n'y étaient pas étrangers ; mais l'émotion était surtout provoquée par le sculpteur dont la muette éloquence les avait si bien exprimés et qui, en passant par nos yeux, avait trouvé le chemin de nos cœurs. Si la contemplation rapide d'une œuvre de Dubois éveillait chez des profanes une telle émotion, quelle impression autrement durable et profonde devait faire sur une

(1) Le mot est de M. André Michel dans un article du *Journal des Débats* du 24 mai 1905 publié à l'occasion de la mort de Paul Dubois.

(2) A la suite de son arrestation, le 2 décembre 1851, Lamoricière resta enfermé pendant quarante jours à Ham, dans un humide cabanon, où il contracta la maladie de cœur dont il devait mourir.

(3) *Le général de Lamoricière, sa vie militaire, politique et religieuse*, par Emile Keller, ancien député du Haut-Rhin. 2 vol. Paris, Dumaine, 30 rue Dauphine. L'ouvrage qui avait paru en 1874, deux ans avant le monument de Paul Dubois, fait revivre la belle figure du grand général.

âme d'artiste la fréquentation et les leçons du maître ! Il ne sera pas surprenant de retrouver dans les œuvres de Puech cette simplicité et cette intensité d'expression qui sont la caractéristique de l'ancien Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts.

Falguière, Chapu, Paul Dubois, ce trio de maîtres, telle fut véritablement de 1872 à 1878 l'école à laquelle Denys Puech alla demander ses premières inspirations. Leur ombre semble encore errer dans ce coin charmant de la rive gauche où, allant de l'un à l'autre, Puech promenait ses rêves et ses espérances.

Tout ce quartier limité par les rues de Fleurus, d'Assas, Notre-Dame des Champs et le Luxembourg ressemble à une ville de province. C'était, avant l'émigration vers des milieux plus mondains, le coin privilégié des sculpteurs ; Falguière, Chapu et Dubois lui restèrent toujours fidèles. C'était déjà dans la rue de l'Ouest, aujourd'hui rue d'Assas (1), que bien avant eux David d'Angers avait installé cet atelier, sanctuaire de l'art classique, où, par un singulier contraste, fréquentaient les chefs du romantisme littéraire, Châteaubriand, Hugo, Sainte-Beuve, Lamartine (2). C'est au nº 68 de cette même rue d'Assas que Falguière a vécu et travaillé jusqu'à sa mort ; il aimait ce quartier où il était populaire et connu de tous. On le rencontrait, tous les soirs, dans les parages du Luxembourg, trottant de son pas pressé, avec son corps ramassé, trapu et robuste, sa tête vigoureuse, aux cheveux drus et bouclés, au front carré de petit taureau méridional, sa lèvre boudeuse sous la moustache courte, son nez grognon aux narines ouvertes, aux yeux sombres cernés de poches lourdes.... (3) De l'atelier de Falguière on passait vite à l'ancien atelier de Dubois situé dans cette même cité que l'on appelait « la maison des sculpteurs » et où tous vivaient en bons voisins. Ce n'était qu'à quelques pas de celui de Chapu situé rue Notre-Dame des Clamps, non loin de la maison que Victor Hugo habita dans sa jeu-

(1) En 1906, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de David d'Angers, on a placé une plaque commémorative sur la maison qu'il habita.

(2) M. André Pavie en publiant des lettres inédites de M. Victor Pavie a révélé sur l'atelier de son illustre compatriote des souvenirs pleins d'intérêt.

(3) Léonce Bénédite.

nesse. On travaillait avec ardeur dans cette communauté d'artistes. Le soir, les élèves et quelquefois les patrons se retrouvaient dans une brasserie de la rue Vavin ou dans ce café de Fleurus dont, l'hiver, les salles basses noircies par la fumée des pipes et, l'été, l'étroite tonnelle ont vu défiler tant de générations d'artistes. C'est dans ce milieu, hélas ! depuis longtemps disparu, que vivait Denys Puech, lorsque les exigences du service militaire l'appelèrent ailleurs.



Portrait de François Fabié (Croquis).



Le Lot offrant les produits du Midi à la Seine.
(Haut-relief du monument Clément Marot à Cahors.)

V

LE SERVICE MILITAIRE ET LE PRIX DE ROME

SÉJOUR A ALBI : SAINTE-CÉCILE ET LA CASERNE. — LA NAIADE DE VORS.
VERS LE PRIX DE ROME.

LORSQUE, après les désastres de 1870-71, la réorganisation de l'armée s'imposa à l'Assemblée Nationale, M. Thiers insista beaucoup pour qu'un régime trop rigoureusement égalitaire ne vînt pas par de longues années de la vie de caserne étouffer les vocations artistiques et littéraires qui sont l'honneur et la force de la France. Son patriotisme éclairé voyait juste ; il ne voulait laisser dépouiller son pays d'aucun des éléments de sa grandeur et de sa gloire. On introduisit dans la loi du 27 juillet 1872 le volontariat d'un an. C'est de cette institution que devait profiter, comme élève de l'Ecole des Beaux-Arts, Denys Puech, pour payer en quelques mois à la patrie une dette que, par ailleurs, il devait si généreusement acquitter durant toute sa vie. Au mois de novembre 1878, il partit pour Albi où les conditionnels de l'Aveyron étaient envoyés.

Rien n'est laissé au hasard dans la vie des hommes que la Providence a marqués de son sceau. Elle semble les conduire comme par la

main jusqu'à l'accomplissement de leurs hautes destinées. Puech devait faire revivre aux confins des XIXe et XXe siècles toutes les grâces de la Renaissance Florentine. Il fallait qu'à ce futur arbitre des élégances et avant qu'il n'ait arrêté son choix, l'art gothique présentât ce qu'au moment de disparaître il a produit de plus fier et de plus délicat. Le moyen âge expirant et déjà illuminé par l'aube de la Renaissance a semé sur la terre de Languedoc de belles œuvres d'architecture et de sculpture. Toulouse en possède beaucoup et nous en avons ailleurs essayé de dresser l'inventaire partiel (1). Mais aucune n'est comparable à la merveilleuse parure que Louis d'Amboise donna à la fin du XVe siècle à Sainte-Cécile d'Albi. Il semble, dit M. Roschah (2), qu'à la veille d'être supplantées par la fièvre d'imitation de l'antiquité qui devait caractériser le siècle suivant, l'architecture et la sculpture gothiques aient voulu éblouir les yeux par une sorte de feu d'artifice. Certes, si un monument semblait peu préparé par ses fondateurs à recevoir le prestigieux décor de cette incomparable pièce d'orfèvrerie, c'est bien l'austère et massive église de Bernard de Castanet, avec sa hauteur de voûtes, ses vastes proportions et l'imposante nudité de ses grandes murailles lisses. Rien ne paraissait annoncer dans ce monument de l'Eglise triomphante, dressé comme une forteresse au foyer de l'hérésie, le bijou de ciselure que des ima-



Denys Puech à la caserne.

(1) Description des vieux hôtels parlementaires de Toulouse dans *Port-Royal à Toulouse*.

(2) *Histoire graphique de l'ancienne province de Languedoc*, t. XVIe de l'*Histoire générale*, p. 389 et suiv. On peut consulter *La Cathédrale d'Alby*, par M. Henry Jouin, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, p. 419, et toutes les remarquables études faites sur sainte Cécile *con amore* par notre confrère de la Société archéologique du Midi de la France, M. le baron de Rivières.

giers sans pareils, dirigés par la pensée d'un maître, ont fouillé comme un coffret d'ivoire. La nature même des matériaux — Sainte-Cécile est la plus grande construction de briques élevée en France — rend plus saisissant le contraste de ces fines arcatures, de ces réseaux qui dissimulent la rigueur géométrique de leur ordonnance sous le caprice de la plus élégante broderie, de ces clochetons, de ces contreforts symétriquement espacés afin de rassurer le regard par la certitude de la solidité et de l'équilibre maintenus immuables malgré les empêchements apparents de la fantaisie. C'est cette superbe efflorescence de l'art chrétien, cette *magnifique folie*, comme l'appelle Mérimée, que Denys Puech put contempler dès son arrivée à Albi. On aime à se représenter ce soldat de vingt-quatre ans devant les soixante-douze statues de prophètes et de patriarches qui entourent le chœur de Sainte-Cécile et cherchant à lire dans ce poème de pierre où tout, depuis la fastueuse végétation de l'arbre de Jessé jusqu'à la patronne de la cathédrale, chante la Rédemption. Quelle impression dut faire sur son âme toute imprégnée de l'éclectisme distingué de Chapu et de Dubois, ce David et cette Judith couverts de fourrures et de brassards d'un réalisme si somptueux ? Cette Vierge de l'Annonciation qui, recouverte de ses longs cheveux comme d'un voile pudique, accueille avec stupeur la grande nouvelle de son élection ? Cette autre Vierge portant l'Enfant Jésus à laquelle le même artiste probablement a su imprimer la tendresse de la maternité divine ? Dans tous ces sujets, à côté des mérites d'une exécution incomparable on trouve un sentiment de franchise, une vérité d'expression qui frappent et troublent les esprits les moins émotifs. Le jeune sculpteur éprouva toutes ces sensations. Plus tard, son ciseau, même quand il ressuscitera des formes païennes, saura, comme dans la muse de Chénier, leur donner le pathétique dans la grâce ; l'émotion percera toujours sous la finesse des lignes. Il est permis de penser que dans ce talent si complexe se trouvent bien des réminiscences des anonymes imagiers de la cathédrale d'Albi.

Mais Puech n'était pas venu à Albi pour contempler le jubé et rêver sous le porche de Sainte-Cécile. La vie militaire avait ses exigences ; la caserne et le champ de tir semblent au premier abord peu favorables à la culture artistique. Il ne faut pas oublier que

si la vocation germe sur les sols les plus ingrats, elle se développe avec une mystérieuse puissance dans les milieux les plus réfractaires. Les exercices militaires devaient être pour Puech le sujet d'observations utiles. Une cause d'infériorité de la sculpture comparée à la peinture est la difficulté qu'elle éprouve à représenter la vivacité des mouvements. Dans un portrait les nuances des carnations, la fluidité visible du sang, la transparence de la peau, l'éclat du regard, laissent deviner la vie intérieure et l'animation du sujet ; dans une statue qui ne nous montre que l'extérieur du corps humain, celui-ci semble toujours immobile. C'est une règle de la sculpture de préférer les actions tranquilles et simples aux gestes violents et de chercher plutôt des attitudes que des mouvements. Les Grecs, même lorsqu'ils représentaient l'homme sous le coup de la passion, tâchaient de saisir le moment précis où elle va ou vient de se manifester. Apollon indigné vient de lancer un trait mortel au serpent Python ; le sculpteur a choisi l'instant où le mouvement vient de s'accomplir et où la figure du Dieu respire à la fois la fierté de la victoire et le sentiment de la majesté. Les filles de Niobé, que Diane perce de ses flèches, ne se défendent pas par des gestes violents ; elles semblent paralysées par la terreur et comme frappées de stupeur. Denys Puech, lorsqu'il assistait aux exercices militaires ou y prenait part, se rendait compte de ces difficultés ; il étudiait les attitudes, les physionomies, l'effet artistique ; il comprenait qu'il était impossible d'exprimer et de déterminer dans le marbre une action violente et passagère. Aussi aimait-il à reproduire dans de nombreux croquis ses camarades au repos. Il se plaisait surtout à saisir les figures ébahies des paysans et des paysannes qui voyaient passer le régiment. « Nous faisons, écrit-il, une vingtaine de kilomètres avec un sac sur le dos qui pèse vingt-cinq kilogrammes, plus un fusil sur l'épaule. Je me donne, par mes observations, une foule de distractions qui m'empêchent de penser à la fatigue. Ces types de paysans appuyés sur leur bêche qui nous regardent passer, les vieilles femmes sur le seuil des maisons qui nous observent avec une expression de pitié, les petits enfants ébahis sur les portes, les fenêtres qui regorgent de têtes curieuses, tout cela est intéressant, je vous assure. Placez maintenant ces figures dans la campagne, alentour des fermes, dans de petites

chaumières bâties en terre, où les animaux domestiques rentrent avec autant de familiarité que leurs maîtres, sur le bord d'un joli chemin, d'une source claire, n'importe ! Il y a partout une harmonie de simplicité ravissante. Comme on comprend que Millet ait pu s'enthousiasmer pour cette pauvreté ! »



Jeune Romain (Etude).

Puech traduisait ces impressions par de nombreux croquis. Il recevait même des commandes de ses chefs militaires. Un jour le chef de bataillon le fait appeler : « C'est pour un buste de profil que je voudrais vous faire faire de ma femme et de moi. » Devant la surprise quand même respectueuse qu'exprimait la physionomie de Puech : « Voici, c'est quelque chose comme cela qu'il me faudrait. » Et il va chercher un médaillon en plâtre sur lequel on avait essayé, c'était manifeste, de retracer son portrait, bien qu'on n'y eut parfaitement réussi. « C'est un sculpteur de passage à Albi qui m'a fait cela ; vous le voyez, je suis manqué ; il m'a coupé le

cou ras comme aux têtes qu'on met sur les sous ; je ressemblais à Napoléon. Afin de donner plus de ressemblance, je lui dis : F... moi les épaulettes et la croix d'honneur, alors ça me ressemblera, et en effet n'est-ce pas ? A présent cela me ressemble et cependant je ne suis pas réussi tout de même. » Le brave commandant ne possédait que de médiocres connaissances artistiques. Mais la confiance qu'il témoignait au soldat sculpteur grandit celui-ci aux yeux de tout le bataillon.

Les exercices militaires et les combats simulés permirent souvent à Puech de constater la différence d'attitude que peut donner la même action suivant qu'elle est accomplie par une personne isolée ou par un groupe. « Un homme, dit M. Guizot, qui, pour s'exercer, fait des armes contre un mur, ne se place point en garde et ne fend pas comme celui qui fait assaut avec un autre. Un homme qui jette une pierre pour apprendre à lancer avec force et avec adresse, n'a ni dans le bras, ni dans le reste du corps le mouvement et la pose de celui qui jette des pierres à un ennemi. Quoique leur action soit la même, leur intention est différente, et l'intention change le mode d'action (1). » La tension musculaire, lorsqu'elle est exagérée dans un corps isolé, inspire au spectateur un sentiment de fatigue ; tel *Le Gladiateur combattant* d'Agasias, d'Éphèse. Au contraire, dans un groupe et surtout dans un bas-relief les mouvements de chaque figure pouvant être vifs, saccadés, violents, ils contribuent à l'harmonie de l'assemblée ; telle *La Marseillaise* de l'Arc de Triomphe de l'Etoile. Puech saisissait cette différence, lorsqu'il voyait un camarade en marche ou à la cible et qu'il le retrouvait ensuite dans un groupe de lutteurs ou d'assaillants. Il en a tenu compte dans son Diagoras et dans toutes ses compositions.

La caserne et le champ de tir fournissaient ainsi à Puech des sujets d'étude et provoquaient dans son esprit d'utiles réflexions. Il était juste que l'artiste qui devait faire revivre parmi nous bien des élégances de la sculpture grecque, se préparât à l'exercice de son art comme les Grecs eux-mêmes. Or, chacun sait combien la gymnastique militaire, les jeux de toute sorte, les courses du stade simple et du stade double, le pugilat, le pancrace..., contribuèrent au développement

(1) *Etudes sur les Beaux-Arts.*

de la statuaire grecque. C'est au gymnase qu'on reconnaissait une ville grecque ; c'était une école de perfectionnement physique et non d'éducation intellectuelle assez semblable à ces établissements de ces derniers siècles où les jeunes nobles allaient apprendre l'escrime, la danse, l'équitation, la natation (1). L'adolescent devait y passer toutes ses journées de seize à dix-huit ans. Le régime y était sévère et le corps gardait jusqu'à la fin de la vie les traces de l'entraînement qu'il y subissait. Les muscles étaient endurcis par l'usage du strilège et de l'eau froide ; on s'efforçait de donner au corps non seulement la vigueur et la résistance, mais encore la symétrie et l'élégance. La caserne d'Albi fut pour Denys Puech ce que le gymnase était pour les jeunes Grecs. Il y suivit un cours fort utile qui n'a pas encore de chaire à l'École des Beaux-Arts.

Le conditionnel ne se renfermait pas d'ailleurs dans la contemplation des sujets d'étude qu'offraient tour à tour à ses yeux la cathédrale d'Albi et les types militaires de ses camarades. Il profitait de ses loisirs pour pétrir la terre glaise et manier l'ébauchoir. Nous avons vu un buste de M. l'Ingénieur Berget exécuté par lui pendant son séjour à Albi. C'est pendant son année de volontariat qu'il donna sa première œuvre de sculpture allégorique. La ville de Rodez avait ouvert un concours pour rappeler par une œuvre d'art l'adduction des eaux de Vors (2). Le jury se réunit à l'École des Beaux-Arts de Toulouse ; le projet de Puech fut classé le premier à l'unanimité des suffrages. *La Naïade de Vors*, statue en marbre adossée au Lycée de Rodez, incline une urne d'où les eaux s'écoulent dans une grande vasque placée à ses pieds. La jeune fille, la tête doucement inclinée, regarde couler l'eau. On trouve là, en germe, dans cette œuvre de première jeunesse, les deux qualités qui caractériseront plus tard le talent du maître, la simplicité et la grâce.

Ce fut pour Denys Puech un jour de douce fête que celui où sa

(1) Ainsi dans le midi de la France, « *l'Ecole royale et militaire de Sorèze* » avait sous la direction des Bénédictins, reçu de Louis XV la mission de former des officiers. On vit alors beaucoup de brillants capitaines élevés par des moines. Ces traditions d'éducation militaire et artistique furent conservées par les frères Ferlus et plus tard par le P. Lacordaire.

(2) Les Eaux de Vors ont été amenées en 1859 jusqu'à Rodez en suivant dans une grande partie du trajet un aqueduc Romain fort bien conservé.

Naïade fut inaugurée dans la ville de Rodez, la capitale de son pays natal. On ne pouvait attribuer ce succès à la faveur. Le choix de l'artiste avait été déterminé à la suite d'un concours. Il eût vivement désiré en cette circonstance entraîner sa mère à Rodez et l'y faire jouir du triomphe de son enfant bien-aimé. Celle-ci préféra rester modestement à Gavernac. Le fils voulut cependant lui mettre sous les yeux une photographie de son œuvre. On raconte que la mère s'écria : « *Cal bouos que t'ogaje oquelo filhasso ; li aurios be pougut metre un boussi de caraco.* (Qui veux-tu qui la regarde, cette filliasse ; tu aurais bien pu lui mettre un brin de pèlerine.) » Cette réflexion, sous sa forme naïve, cache un fond de vérité. Obéissant aux tendances de son talent, l'artiste, un païen égaré parmi les sévères Rouergats, a donné à la vieille cité une œuvre qui rappelle non seulement par son titre mythologique, mais surtout par son caractère, le génie de la Grèce. « C'est le propre des Grecs, dit Pline, de ne rien voiler. » Le vêtement n'est chez eux qu'un accessoire qui laisse au corps toute la liberté de ses mouvements; c'est pour l'homme une tunique courte et sans manches, pour la femme une tunique plus longue qui descend jusqu'aux pieds et se double à la hauteur du buste. Ces vêtements ne sont retenus par aucun lien et peuvent être ôtés en un tour de main. Bien mieux, les Grecs ont toujours représenté leurs dieux, leurs héros, leurs athlètes, leurs génies absolument nus. L'artiste grec



Naïade de Vors (Statue marbre).

qui fit la Vénus de Médicis voulut qu'elle ne nous apparut que voilée de son geste. Au surplus, personne ne songe à s'en offusquer. La beauté statuaire est en effet toujours chaste. Pourquoi ? Parce que, répond M. Charles Blanc, elle est idéale, c'est-à-dire qu'au lieu d'avoir les accents de la vie individuelle, qui seule pourrait éveiller nos désirs, elle porte les empreintes de la vie générique, de la vie divine. Un *portrait* peut exciter l'amour sensuel, un *type* ne peut provoquer que l'admiration. Aucune idée, aucun soupçon, même d'impudeur, ne saurait s'attacher à Vénus, si elle est une statue impersonnelle de l'amour. Tout autre serait l'image d'une Phryné, que Praxitèle aurait vue sortant des vagues de la mer ou au moment de s'y plonger (1). La *Naïade* de Vors, type idéal d'un personnage mythologique, emblème de la Source, est plus chaste que telle autre statue plus voilée, même que tel simple buste de femme. Puech l'a d'ailleurs revêtue d'une draperie, tombant au-dessous de la poitrine — et ici encore la réminiscence grecque est frappante. La draperie, à la différence du costume, complète l'expression et affine la grâce. Jetée avec art sur la Naïade, elle ajoute à sa beauté et laisse deviner la forme, tout en la dissimulant. Comme les Grecs, le sculpteur a déjà le sens des obscurités attrayantes et des mysticités exquises.

Avant son départ pour Albi, Denys Puech avait été admis au concours en loge pour le prix de Rome. De retour à Paris, il revient à l'atelier de Jouffroy et se livra à un travail acharné qui devait le conduire au but envié, à la Villa Médicis. Suivons-le pas à pas dans cette ascension. En 1881, il remporta le 2e second grand prix avec son *Tyrtée chantant les Messéniennes*. En 1883, le sujet du concours était : *Diagoras mourant de joie en apprenant le triomphe de ses deux enfants vainqueurs aux jeux Olympiques*. Rien n'était plus difficile à traiter. Il fallait, sans le secours de la lumière et des couleurs, dans l'immobile insensibilité du marbre, montrer le visage du père envahi par la mort et quelle mort ! non pas celle qui résulte d'une impression physique, d'un traumatisme, comme disent les médecins, mais celle qui résulte d'un choc moral et de quel choc ! non pas celui de la douleur ou de la co-

(1) Charles Blanc. *La Sculpture*, p. 108.

lère, mais celui de la joie et du plaisir. C'est un problème troublant non seulement pour l'art, mais même pour la science. On cite beaucoup de gens morts de honte, de tristesse, de colère, d'émotion, de joie et de plaisir. Quand on visite la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, le guide, après vous avoir montré les tombeaux de Charlemagne et d'Othon III, ne manque jamais de vous rappeler le souvenir de cette femme qui périt du ravissement que lui procuraient les orgues construites par Louis le Débonnaire :

Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Cœpit, ut una suis decidens sensibus ipsam
Fœmina perdiderit vocum dulcedine vitam.

Les vers sont d'une très basse latinité, mais l'idée est très poétique. Tout récemment, la mère de Mgr Cavallarie mourait de joie en apprenant que son fils venait d'être nommé patriarche de Venise. Les hommes de science discutent beaucoup sur ces phénomènes et ils sont encore loin de pouvoir nous en donner une explication satisfaisante (1). Quelle difficulté dès lors éprouvera le sculpteur qui voudra exprimer sur le marbre ce mystère physiologique et montrer son sujet passant, comme dit Ambroise Paré, de la petite mort à la grande ! Examinez Diagoras ; il a été saisi au moment précis où l'exubérance joviale fait place à la première sensation mortelle ; sa tête s'incline sur celle d'un de ses fils ; l'autre le regarde avec une stupéfaction mêlée de tendresse et hésite à le soutenir. Puech a tiré du contraste de ces physionomies de saisissants effets. Il n'obtint que le 2e grand prix, après avoir eu le 1er dans le jugement préparatoire que fait la section de sculpture, avant la réunion des cinq sections de l'Académie des Beaux-Arts qui juge en dernier ressort.

Mais cela ne suffisait ni à sa carrière, ni à son ambition. L'organisation de l'Ecole des Beaux-Arts est telle que les élèves sont poussés par les maîtres, tous membres de l'Institut, dans la voie du prix de Rome. Celui qui l'obtient est sauvé. Mais il n'y en a qu'un tous les ans sur une centaine de candidats. Les exclus cherchent alors à travailler

(1) Les cas de mort par inhibition, les syncopes par impressions physiques et chocs moraux ont donné lieu à des travaux fort intéressants de M. le Dr Icard, de Marseille. *La mort réelle et la mort apparente*, F. Alcan 1897. *Le danger de la mort apparente sur le champ de bataille*, A. Maloine, Paris 1906.

pour vivre, mais ils sentent toujours l'école ; ils font, comme on dit, *pompier*. Il leur faudrait beaucoup de temps et d'argent pour se créer une personnalité ; ils sont pauvres, et la plupart succombent dans la lutte (1). Tel était le cas de Denys Puech. Il fallait, coûte que coûte, arriver au prix de Rome ; il l'obtint en 1884. Le sujet du concours était : *Mézence blessé étanche le sang de sa blessure et écoute avec angoisse le bruit du combat où son fils est engagé pour le délivrer.* On a écrit des volumes contre l'institution des prix de Rome, contre le choix et contre l'exécution des sujets donnés au concours. De nos jours, les critiques ont pris un caractère particulièrement acerbe. Dans le domaine des Beaux-Arts comme partout, c'est une insurrection générale contre l'œuvre des siècles passés. Nous verrons plus loin ce qu'il faut penser de ces critiques en ce qui concerne l'Ecole de Rome elle-même, dont on représente volontiers le régime comme contraire au libre



Tyrtée chantant les Messéniennes (2e second grand prix de Rome).

(1) Henry Maret. *Rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1905*, p. 30.

développement de la personnalité artistique. Mais c'est aussi le choix des concours qui, chaque année, au moment de l'entrée des loges, soulève des protestations. A tous ses sujets puisés dans l'arsenal antique, on reproche la banalité, le manque de clarté et surtout de précision ; ils assurent, dit-on, le succès des médiocrités en écartant les natures indépendantes et originales. Naguère, l'Académie proposait aux jeunes logistes le sujet suivant à traiter en bas-relief : *Cérès enseignant l'agriculture au jeune Triptolème*. C'était tellement vague et imprécis qu'on avait cru devoir ajouter une sorte de glose : *Cérès enseigne l'agriculture à Triptolème, fils de Célée, roi d'Eleusis... Cérès avait reçu l'hospitalité de Célée, roi d'Eleusis. En reconnaissance de ce bienfait et en présence du roi émerveillé, la déesse enseigne l'agriculture au jeune Triptolème* (1). Le commentaire n'était pas heureux et ne faisait qu'ajouter à l'indécision du sujet. Aussi que de non-sens sculptés sortirent de cette obscurité académique ! Presque tous les sculpteurs imaginèrent une leçon d'agriculture pratique donnée à un élève de Grignon par une jeune femme sous les yeux d'un noble vieillard. La scène se déroulait dans des champs cultivés et au milieu des accessoires d'une industrie déjà avancée et de temples fort bien construits. Il était cependant de toute évidence que le labourage et les semailles avaient dû préexister à l'art de forger le fer, de tisser les vêtements et de façonner les colonnes de marbre. Toutes ces erreurs et tous ces non-sens eussent été évités, si au lieu d'embarrasser les sculpteurs dans une formule vague et générale, on leur avait simplement demandé de représenter Cérès enseignant à Triptolème à faire pousser le blé. Plus récemment encore (2) on donnait aux concurrents le mythe charmant de Narcisse, amoureux de sa propre image reflétée par le clair miroir d'une source. S'il est un sujet qui aurait convenu au ciseau de Puech, c'est assurément celui-là ; l'art léger du XVIIIe siècle n'en a pas imaginé de plus délicat. Le bel éphèbe ne peut se détacher de sa douce contemplation et il agonise le visage toujours penché vers la source. Les Dieux se transforment en fleur, et le Narcisse qui croît aux bords des clairs ruisseaux est destiné à évoquer son souvenir. La légende est charmante, mais le sujet man-

(1) Ce sujet était proposé au concours de 1905.

(2) Concours de 1906.

quait de précision et il fallait chercher et trouver le moment et l'acte précis où le motif emportait au maximum d'intérêt ; c'était évidemment le moment où Narcisse agonise. Mais tous les concurrents ne le comprirent pas et il y eut beaucoup de contre-sens.

Nous rappelons à dessein ces souvenirs récents, pour montrer combien, surtout en sculpture qui est le plus concret des arts, il importe de spécifier, de définir et de limiter ce sujet. Un sujet bien défini est pour l'artiste un soutien ; s'il est bien conçu, l'exécution sera parfaite. Tel fut le cas du Mézence de 1884. Le sujet était précis, et une fois entré en loge, Puech en saisit vite le double caractère. Il s'agissait d'exprimer sur la figure de Mézence les deux impressions qu'il devait ressentir, celle de la douleur physique et celle de l'attente morale, presque deux sentiments contraires, l'abattement et un commencement d'espérance. La fusion harmonieuse sur une même figure de deux expressions différentes et quelquefois contraires est le secret du grand artiste. Les anciens n'avaient pas assez d'éloges pour le fameux tableau de Timomaque, qui représentait Médée, un poignard à la main, sur le point de frapper ses petits-enfants et les contemplant d'un regard attendri. Ausone, bien longtemps après, éprouvait la même admiration pour ce chef-d'œuvre et il exprimait, dans deux vers bien connus, comment le peintre avait admirablement réussi à faire paraître la fureur dans la pitié et la pitié dans la fureur.

Ira subest lacrymos : miseratio non caret iræ ;
Alterutrum videas ut sit in alterutro.

Eh bien ! ce que Timomaque avait fait pour Médée, Puech, à un degré moindre, le fit sur la figure du farouche roi des Tyrrénéens. Son succès fut complet, et lorsque, par une sombre journée de novembre 1884, sous la coupole du Palais Mazarin, l'Académie des Beaux-Arts proclama Denys Puech premier grand prix de Rome, ce jugement fut ratifié par l'opinion de tous les artistes. Il n'en a pas toujours été ainsi. Rude avait en 1812 obtenu lui aussi le grand prix pour son « *Aristée déplorant la perte de ses abeilles* (1). » L'œuvre était, dit-on, très bril-

(1) Comme Puech en 1883, Rude avait obtenu en 1809 le second grand prix avec *Marius méditant sur les ruines de Carthage.* Il ne put pas détruire son Marius, comme il détruisit son Aristée. Il a été retrouvé en 1886 dans un grenier de l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon et l'œuvre mal conçue et mal exécutée indique que le grand artiste n'avait pas encore trouvé sa voie.

lante et cependant, trente ans plus tard, le grand artiste revenant d'Italie, brisa de colère la statue, en signe de protestation contre le style académique dont elle était empreinte. Puech a pu et pourra longtemps encore revoir son Mézence sans éprouver le même sentiment et sans rougir de l'œuvre qui le conduisit à Rome.



En villégiature.



Denys Puech au milieu de ses élèves.

VI

A LA VILLA MÉDICIS

ARRIVÉE A ROME. — PREMIÈRES IMPRESSIONS. — CORRESPONDANCE AVEC M. CHABRIÉ.
DU HAUT DU PINCIO. — VILLAS, EGLISES, PALAIS ET MUSÉES.

LES Aveyronnais de Paris fêtèrent le 1er août 1884, dans un grand banquet, le succès de leur compatriote et, au commencement de l'hiver, Denys Puech prit le chemin de l'Italie. Quelle fut son impression en arrivant à Rome ? Ce fut, il aurait aujourd'hui mauvaise grâce à le dissimuler, sa correspondance en fait foi, une déception. Il ne faut pas s'en étonner. Quand nos pères, suivant leur pittoresque expression, « franchissaient les monts », pour accomplir un pèlerinage artistique ou reli-

gieux, ils trouvaient vite dans la Ville Eternelle ce qu'ils allaient y chercher, la jouissance des yeux, de l'esprit et du cœur. Au Moyen âge, ils écrivaient au retour les *Mirabilia Urbis Romæ*. Plus tard, après la Renaissance, Rome devint plus que jamais la capitale du monde. Au XIX[e] siècle elle continua à exercer sur les esprits les plus élevés une sorte d'attraction magnétique. Gœthe écrivait de Rome : « Tout ce qui jusqu'à présent n'était pour moi que parole vaine et tradition écrite, me devient ici conception vivante. » Byron l'appelait « la cité de l'âme » ; Châteaubriand, Stendhal, Taine, Ruskin en ont senti et exprimé le charme dans des livres connus de tous. Mais c'est peut-être M. de Lamennais qui en a le mieux dégagé l'esthétique. Ce grand voyant, dont le tort fut d'avoir trop tôt raison, en revenait, en 1832, le cœur ulcéré par la condamnation de l'*Avenir* et il n'en exprimait pas moins avec une sincérité profonde l'impression que Rome avait faite sur lui. C'est une page d'une sombre éloquence, mais d'une vérité saisissante ; nous nous permettons de la citer en entier, puisque, à quatre-vingts ans de distance, elle explique et justifie les premières surprises de Puech. « On a dit que Rome était la patrie de ceux qui n'en avaient point. Nous ne concevons pas qu'elle puisse être pour personne une patrie, selon le sens ordinaire du mot. Ce n'est pas qu'elle n'ait quelque chose d'extraordinairement attachant, quoique d'abord on le sente peu, ou même aucunement. Ce que vous y éprouvez les premiers jours, c'est une sorte de profond ennui, de tristesse vague et pesante. A chaque pas, le pied foule des ruines et remue les cendres maintenant confondues des hommes de toute race et de toute contrée qui, durant trente siècles, ont, vainqueurs ou vaincus, maîtres ou esclaves, habité cette terre de grandeur et de désolation. Vous reconnaissez encore dans cet amas confus de débris les traces des peuples divers et des divers âges, et de tout cela s'élève je ne sais quelle vapeur de tombeau qui calme, endort et berce l'âme dans les rêves du dernier sommeil. On peut venir là pour y mourir, mais non pour y vivre; car de la vie, à peine y en a-t-il une ombre. Nul mouvement, si ce n'est le mouvement caché d'une multitude de petits intérêts qui rampent et se croisent au sein des ténèbres, comme les vers au fond du sépulcre. Pouvoir et peuple vous apparaissent tels que des fantômes du passé.

La cité reine, assise au milieu du désert, est devenue la cité de la mort : elle y règne dans toute sa puissance et sa majesté formidable.

» L'Orient a d'autres beautés et d'autres souvenirs : il forme, par ses doctrines, sa philosophie, ses arts, ses lois, ses mœurs, sa civilisation entière, un monde à part, plein de grandeur et de mystère. Mais, pour nous, hommes de l'Occident, aucun lieu ne nous émeut aussi puissamment que Rome, ne nous parle un langage aussi pénétrant. Tout notre passé est rassemblé là dans sa pompe funèbre, et il y apparaît seul. Le temps semble clos sur cette terre où les âmes, ondoyantes comme les longues herbes des cimetières, ne rendent que des sons plaintifs et mourants. Du haut de ces débris, regardez l'horizon, pas un signe qui annonce le lever de l'avenir (1). »

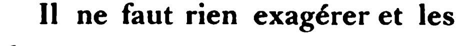
Cet avenir s'est levé, et, si M. de Lamennais refaisait son pèlerinage, il trouverait autant de changements dans l'aspect extérieur de Rome que dans les idées. D'abord, au lieu de voyager dans la calèche du voiturier Pasquale, il y arriverait en chemin de fer et traverserait sans la voir cette campagne romaine qui, par sa solitude inculte, l'ampleur de ses ondulations et la limpidité de sa lumière, parle si bien aux privilégiés, artistes ou poètes, qui savent lire dans le livre de la nature (2) ; il débarquerait sur cette immense place des Thermes de Dioclétien, autrefois si déserte, aujourd'hui si vivante ; il trouverait des maisons, comme on en voit partout, vastes, sans style et de rapport, des rues larges et droites, dans laquelle circule une foule affairée ; il serait interpellé et assailli par les marchands de journaux et il regretterait peut-être « le vaste cimetière où dort une longue suite de générations ».

Cette impression d'une ville modernisée inspire à certains de tristes appréhensions. C'était, écrit M. Emile Gebhart, une ville sans pareille, caressante et consolante, très maternelle aux chrétiens, indulgente aux païens, un cloître tout inondé de soleil, tout empourpré de fleurs, où passait le souffle de l'histoire la plus grande du monde, où il était si doux d'errer, de se souvenir et de rêver ! Eh bien ! cherchez-la mainte-

(1) *Affaires de Rome*, par F. Lamennais. — 2 vol. chez Pagnerre, 1839, t. I, p. 99 et 108.

(2) Ce langage n'est pas compris de tous. Au XVIIe siècle, le président de Brosses, un classique avant la lettre, écrivait : « Savez-vous ce que c'est que cette campagne fameuse ? C'est une quantité prodigieuse et continue de petites collines stériles, incultes, absolument désertes, tristes et horribles au dernier point. Il fallait que Romulus fût ivre, quand il songea à bâtir une ville dans un terrain aussi laid. »

nant, vous ne la retrouverez plus. C'est une capitale moderne, affairée, bruyante, où la bourgeoisie de la banque, du comptoir et de l'usine monte comme une marée, où fourmillent les fonctionnaires, où le patriciat et l'Eglise semblent submergés, d'où le petit peuple, dont on a démoli le Transtévère, la Ripetta, la Regola, les Monti, s'exile aux abords ou au delà des murs, dans les énormes masures de la Porte Saint-Laurent, de la Porte Saint-Paul, de la Porta Angelica. Les automobiles, les cafés-concerts, les brasseries à musique, les globes électriques, les hurleurs de journaux, les expositions d'art y sévissent tout autant qu'à Paris, à Vienne, à Chicago. Les bâtisses insolentes et vulgaires heurtent Saint-Jean-de-Latran, affrontent le Colisée, grimpent à l'assaut du Vatican (1). Il n'est pas jusqu'à la restauration même de Saint-Jean-de-Latran par l'archiprêtre Vespignani qui n'arrache des cris d'alarme à nos jeunes compatriotes de la Villa Médicis et du Palais Farnèse (2).





Nuit de Mai.
Comme il fait bon dans la vallée !
J'ai cru qu'une forme voilée
Flottait là-bas.....................

Il ne faut rien exagérer et les changements sont plus à la surface qu'au fond. L'âme de Rome est immortelle ; elle a survécu et survivra à toutes les transformations politiques et sociales. L'histoire le prouve. Lorsqu'après l'incendie qu'il avait

(1) *A la Villa Médicis*, par M. Emile Gebhart, de l'Académie Française (*Gaulois*, 23 novembre 1904).
(2) Dans le *Temps* du 25 juillet 1907.

allumé, Néron voulut rebâtir la ville sur un plan nouveau, il aligna au cordeau de somptueuses constructions et Tacite regrettait déjà les rues étroites et tortueuses, pleines d'ombre et de fraîcheur (1). Lorsque, après 1870, la vieille ville des Papes est devenue la capitale de l'Italie, on a voulu renouveler l'œuvre de Néron ; la « mégalomanie » a sévi dans tous les quartiers. Mais il est arrivé que les fouilles mêmes faites pour les nouvelles constructions ont mis au jour une quantité de monuments ou de statues anciennes, si bien que le gouvernement italien a dû instituer un surintendant des fouilles et une direction des antiquités et des Beaux-Arts. A ce mouvement comparable à une seconde Renaissance, la France a pris une large part ; c'est un ancien pensionnaire de la Villa Médicis, M. F. Dutert, architecte, qui a le mieux décrit les fouilles du Forum. Ce sont deux Universitaires Français, M. Gaston Boissier et M. Emile Berteaux, qui, dans deux remarquables ouvrages (2), ont le mieux exposé cette dernière résurrection de la Rome Antique (3).

Ce mouvement battait son plein en 1884, lorsque Denys Puech arriva à Rome. Il devait s'y trouver au milieu d'une jeunesse d'élite qui occupe dans la capitale du monde Latin des postes d'honneur, justement enviés par les autres nations. Nos établissements à Rome témoignent des traditions religieuses et du génie artistique de la France. Le plus ancien, puisqu'il remonte à 1478, est cette église St-Louis-des-Français où tout, depuis le somptueux plafond de Natoire jusqu'au tombeau de Frédéric Bastiat et de celui de Pauline de Montmorin, comtesse de Beaumont, narre le rôle politique et moral de la France à Rome (4). Le second, par ordre chronologique, est la Villa Médicis qui fut cédée

(1) Tacite. *Annales*, XV, 43.

(2) *Promenades archéologiques. — Rome et Pompéi*, par M. Gaston Boissier, de l'Académie Française. Paris, Hachette. — *Rome*, par M. Emile Berteaux, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon. Paris, Laurens.

(3) Ils n'ont fait d'ailleurs en cela que suivre une tradition française. C'est la France qui, pendant l'occupation impériale, exécuta les premières fouilles au Forum de Trajan. C'est elle qui, de 1812 à 1814, fit démolir les constructions avoisinant la colonne Trajane pour dégager la basilique Ulpia et toute la partie de ce forum aujourd'hui à découvert. Le gouvernement italien continua ces investigations avec une intelligente persévérance. Le commandeur Boni, préposé à ces fouilles, ne désespère pas de découvrir le monument funéraire, c'est-à-dire l'hypogée où fut placée par Hadrien la dépouille mortelle de Trajan.

(4) Le plafond représente le *Triomphe de saint Louis*. Le tombeau de Pauline de Montmorin, comtesse de Beaumont, dans la première chapelle de gauche, porte une épitaphe où Châteaubriand a rendu à la morte un hommage qu'on aurait voulu plus discret. Frédéric Bastiat dort son dernier sommeil sous une pierre tombale où son parent, M. de Monclar, fit graver une inscription plus simple et plus touchante.

en 1803 à la France en échange du palais Salviati et où fut transportée l'Académie fondée en 1664 par Colbert. Le troisième aurait été le plus beau de tous (1) ; c'est ce Palais Farnèse dont le quadruple massif s'élève non loin du Tibre, en face de la Farnésine, et constitue le type même du grand Palais Romain. San-Gallo, Michel-Ange, Vignole, della Porta, Annibal Carrache, y ont laissé l'empreinte de leur génie. Le cardinal Alexandre Farnèse, qui devint pape en 1594 sous le nom de Paul III, en confia l'exécution à Antonio de San-Gallo, en 1516 (2).

C'est dans ce magnifique Palais qu'à côté de l'Ambassade est depuis plus de vingt ans installée l'Ecole Française de Rome. C'est là que chaque année des jeunes gens venus de la Sorbonne, de la rue d'Ulm ou

(1) Le Palais Farnèse était depuis longtemps convoité par la France. Habité autrefois par le duc de Créqui, envoyé à Rome sous Louis XIV auprès du pape Alexandre III, il devint plus tard la propriété des rois de Naples, puis des Bourbons des Deux-Siciles. Lorsque les biens de ceux-ci furent confisqués, Napoléon III fit des offres à François II, pour l'achat du Palais Farnèse, mais elles furent déclinées. Il fut loué en 1874 à la légation Française auprès du roi d'Italie et ne cessa pas d'être occupé par notre ambassadeur, depuis que la légation a été transformée en ambassade. Un projet d'achat a été voté par la Chambre des députés le 8 mars 1894. Le 21 novembre 1905, M. Edouard Milhaud avait déposé sur le bureau du Sénat un rapport concluant à l'adoption du même projet ; mais un an plus tard, le 15 novembre 1906, le projet a été retiré par le gouvernement lui-même.

(2) L'entreprise parut tellement gigantesque aux Romains qu'ils ne crurent pas à son achèvement. Ils adaptèrent à la statue de Pasquino une boîte avec cette inscription : *Tronc pour la construction du palais*. C'était une manière de dire que les Farnèse n'étaient pas assez riches pour mener à bien une telle œuvre. Ils y réussirent cependant, mais en dépouillant les anciens monuments. On prit des marbres aux thermes du Quirinal, au théâtre Marcellus, au Forum Trajan, au temple d'Antonin et Faustine, des blocs de travertin au Colysée. Quand la construction arriva à la corniche, il y eut un concours pour le dessin de celle-ci, et Michel-Ange traça un chef-d'œuvre du genre, qui n'a de rival que la corniche du *Cronaca* de Florence, du même artiste. Le palais est un carré parfait, ce qui le fit surnommer le *dé* de Farnèse. Il résulte de documents de 1549 que l'édifice, non encore achevé, avait déjà coûté 243 000 écus romains. Paul III étant mort, son neveu, le cardinal Alexandre Farnèse, donna la direction des travaux encore à faire à Michel-Ange et à Giacomo della Porta ; la façade qui regarde le Tibre est de ce dernier.

Le vestibule est soutenu par douze colonnes de granit d'Egypte et donne accès à une magnifique cour bordée d'un double portique, se terminant à l'entrée par des pilastres d'ordres ionique et dorique, à l'extrémité du fond par des pilastres d'ordre corinthien. Pour cette décoration architecturale, Michel Ange s'inspira du théâtre Marcellus. La partie du palais où se trouve la Galerie fut confiée à Vignole.

Les Farnèse ornèrent cette cour et les escaliers d'œuvres de sculpture telles que : l'*Hercule* colossal de Glycon, le groupe de Dircé connu sous le nom de *Taureau Farnèse*, la célèbre *Flore*, le groupe *Rhodien*, les *Deux Gladiateurs*. Quand les Bourbons de Naples héritèrent des Farnèse, sous Pie VI, ils firent transporter ces chefs-d'œuvre où ils sont actuellement, c'est-à-dire au Musée de Naples. Ils ne laissèrent que le sarcophage de Cecilia Metella, trouvé dans son tombeau hors la porte Saint-Sébastien, et quelques fragments antiques venant du Palatin.

La décoration picturale des salles, au premier étage, correspond à la magnificence de l'édifice. En plus de la fameuse salle des Carrache, il y a aussi des fresques de Daniel de Volterre, du Dominiquin, de Salviati, de Vasari, des frères Zuccari. Les plafonds, à caissons, sont ornés de beaux stucs. (*Le Temps* du 27 décembre 1903. *Correspondance Romaine.*) Les magnificences du Palais Farnèse sont également rappelées par M. Edouard Milhaud dans son rapport au Sénat et par M. Maurice Paléologue : *Rome, notes d'histoire et d'art*, p. 312 et suiv.

de l'Ecole des Chartes, se vouent, sous la direction de M. Duchesne, a des études d'archéologie et d'histoire. Si le Palais Farnèse avait été définitivement acquis, la France aurait pu dire avec orgueil qu'elle avait à Rome, dans chacun des deux genres, les plus somptueuses installations. La Villa Médicis avec ses jardins ombreux est un véritable asile arcadien de l'art. Le Palais Farnèse aurait été à la fois le temple grandiose et austère de la diplomatie et de la science.

C'est à la Villa Médicis que Puech arriva à la mi-décembre 1885. Là encore, comme à l'Ecole des Beaux-Arts, il devait, en qualité de *nouveau*, subir l'épreuve des *charges* d'atelier. Il fut longtemps d'usage que les anciens allassent attendre les nouveaux à l'ancienne frontière des Etats Pontificaux, à Monte-Rotondo. Après les présentations protocolaires, on banquetait dans l'unique *locanda* de l'endroit. Puis, on s'acheminait vers Rome en suivant la via Nomentana et on tâchait d'y arriver aux dernières heures du jour, afin de donner aux nouveaux venus une impression saisissante. Même dans l'éclat du jour, le paysage est morne. Il devient tragique aux approches du soir. L'incandescence des soleils couchants jette sur lui comme un linceul de pourpre : on croit assister à un désastre immense, à l'agonie d'un empire, à l'hécatombe d'un peuple. L'évanouissement de la lumière est d'une mélancolie désespérée qui touche au sublime. On ne s'attarde pas impunément à un tel spectacle. Un froid subtil vous pénètre le cœur ; une tristesse infinie vous accable. Il semble que tout ce qu'on aime va mourir (1). C'est la sensation qu'éprouva un soir Grégoire le Grand, lorsque, descendant du Cœlius où était sa demeure patricienne, il traversait le forum de la République et le forum des Empereurs. On raconte qu'il s'arrêta près de la colonne Trajane pour contempler la splendeur mélancolique du coucher du soleil au milieu de ces ruines ; il évoqua la noble figure de Trajan, et, au souvenir de ses tortures, il fut pris d'une immense tristesse, en songeant que ce souverain si juste et si clément était peut-être parmi les damnés, ou damné parmi ceux qui errent dans d'éternelles limbes. Il pria sur son tombeau et l'âme de l'Empereur entra au Ciel (2). C'est sur le pont, en face d'un spectacle

(1) M. Maurice Paléologue. Ouv. cité *in fine*.
(2) Cette charmante légende du VIIe siècle a trouvé place dans le *Purgatoire* de Dante.

LA SIRÈNE



analogue à celui qui émouvait Grégoire le Grand, que le Directeur attendait ses nouveaux pensionnaires. On gravissait ensuite dans les premières ombres de la nuit la pente du Pincio, afin d'arriver à la Villa Médicis en pleines ténèbres. Cette entrée nocturne était nécessaire pour l'exécution de certaines brimades, éternellement les mêmes, qui remontent à Colbert et dont les *nouveaux*, bons enfants, feignent d'être les dupes.


Portrait de M. Chabrier (Croquis).

Cette entrée devait laisser et laissa à Denys Puech une impression de tristesse. Elle se manifeste dans sa première lettre datée de Rome, le 8 janvier 1885 et adressée à M. Chabrier : « La Villa Médicis ne m'a pas enthousiasmé tout d'abord ; je dirai même que l'impression a été assez triste. Les salles sont lourdement voûtées, on y sent un froid humide qui vous saisit. Ma chambre est, plus particulièrement que les autres, propre à donner ce sentiment ; elle se trouve au sous-sol par rapport au niveau du jardin et au premier sur la rue. On y pénètre en descendant trois marches après avoir suivi un couloir sombre, aussi ai-je ressenti un froid de prisonnier. Heureusement cette impression disparaît tous les jours et j'espère qu'elle s'effacera tout à fait. La vue est splendide par exemple : j'aperçois presque toute la ville et puis compter tous les monuments qui dominent irrégulièrement les maisons. Saint Pierre au loin est superbe et semble commander à ce peuple de coupoles, clochers, colonnes, campaniles. »

Ces impressions devaient s'effacer rapidement, pour revenir plus tard, et il est curieux de suivre dans la correspondance de Puech les divers états d'une âme tiraillée entre l'admiration qui s'impose pour la

grandeur farouche de Rome et l'attachement qu'il garde aux charmes de Paris. Lorsque des hauteurs du Pincio, il contemple cette houle rougeâtre d'édifices de laquelle émergent les dômes chrétiens, et, au-dessus de tous, celui de Saint-Pierre, ce panorama lui donne une sorte d'oppression. Il respire plus à l'aise dans cette Villa Médicis dont l'aérienne balustrade, les médaillons, les reliefs, l'ordonnance claire et délicate, les tours élégantes lui plaisent davantage. C'est que la Villa Médicis est un lieu véritablement Divin. On ne saurait errer sous ses pins parasols, au long de ses buis rectilignes, dont les vertes niches recèlent des statues, à l'ombre de ses chênes, tout mélodieux de chants d'oiseaux, au bord de ses terrasses dessinant leurs balustres de marbre sur d'incomparables horizons, sans évoquer les Champs-Elysées des poètes antiques. Et pourtant aucune mollesse n'émane des choses. Ici ne fleurit pas une grâce insidieuse et trop douce, capable d'assoupir l'âme, d'énerver la volonté. Le site, les lignes, les souvenirs, la solitude respirent une énergie héroïque, une gravité presque austère. La pensée humaine, l'effort humain sont partout. Et la paix merveilleuse de ces retraites invite aux méditations, à la recherche de la personnalité, et non pas à l'abandon de soi dans le rêve nonchalant ou la contemplation stérile. La beauté de cette demeure est vraiment dans ce sens une beauté éducatrice (1). Les belles villas de Rome, où tout semble avoir été imaginé pour la jouissance esthétique, devaient particulièrement plaire à Puech ; les jardins y sont comme un prolongement des salons, « *opus urbanissum* », selon l'expression de Pline le Jeune. Quelques-unes, comme la Villa Ludovisi, dessinée par Lenôtre et consacrée par Gœthe, ont disparu à la suite des travaux de l'édilité Italienne. Mais à la Villa Borghèse (2), à la Villa Pamphili, Puech allait pendant des journées entières, admirer, dans des cadres merveilleux, les

(1) Henry Lapauze. *L'Académie de France à Rome*, p. 2 et suiv.

(2) La Villa Borghèse est menacée d'une mutilation déplorable. Le projet consisterait à édifier près de la porte du Pincio, sur un terrain dépendant de la Villa Borghèse, un Institut international d'agriculture. La villa, fondée par le cardinal Scipion Borghèse, étendue, embellie par ses successeurs, avait eu la rare fortune d'échapper à toute atteinte. Il semblait que le Parlement Italien, en la rachetant il y a quelques années, eut assuré définitivement la conservation des trésors d'art que contient le Casino et des admirables jardins qui l'entourent. Comment ce même Parlement peut-il aujourd'hui permettre qu'on porte atteinte au domaine qu'il a tenu à sauver et qui est l'une des beautés les plus fameuses de Rome ? N'y a-t-il point dans la ville ou dans les environs assez d'endroits où l'on puisse établir, sans dommage pour l'art, cet Institut d'agriculture ?

chefs-d'œuvre des grandes Ecoles Italiennes. Il y a des rapprochements qui s'imposent et il est permis de penser que l'auteur de *la Sirène*, de *la Seine* et de tant de bustes féminins, a dû souvent et longtemps rêver, au rez-de-chaussée du *palazzatto* Borghèse, devant le *Satyre au repos* de Praxitèle ou devant la *Pauline Borghèse* de Canova.

Les églises lui plaisent moins. Il a trop le goût Français et le sens religieux, il a trop vu nos cathédrales gothiques, pour ne pas être choqué par ces monuments grandioses dans lesquels les richesses du luxe Italien recouvrent des portiques, des corniches, des architectures et des entablements construits d'après la grammaire de Vitruve. Il laisse à sa mère le soin de les admirer. « Ma mère, écrit-il, est à Rome depuis quinze jours ; elle est émerveillée de la richesse des églises, de leur grandeur et surtout de leur nombre ; il va sans dire qu'elle n'admire et ne comprend que les monuments religieux et que ses préférences sont pour le style de la Renaissance. Ce qui me paraît à moi une belle salle de fête est pour elle l'idéal de la richesse des temples de Dieu et la plus parfaite expression des louanges des fidèles. Les souvenirs antiques ne lui disent rien. Le Colysée cependant l'a vivement impressionnée. Elle fait un véritable voyage de pèlerin. Je ne l'ai jamais vue aussi heureuse ou aussi contente de la vie qu'en ce moment. Ses idées s'élargissent ; elle comprend parfaitement tout ce que je lui raconte sur les origines des monuments qu'elle voit. Il est très juste qu'elle recueille quelques satisfactions, ma pauvre mère ! » (1).

Dans ces églises de Rome, le Christianisme, selon le mot de Lamennais, est travesti à la Grecque et dépouillé du magnifique vêtement dont l'avaient revêtu les artistes des siècles de foi. Les dômes couvrent des fresques admirables, des marbres d'une extraordinaire richesse, mais ils ne saisissent pas notre âme et ne la ravissent pas dans un monde supérieur, comme les flèches ou les voûtes symboliques de nos vieilles cathédrales. Ce ne sont plus Notre-Dame de Paris, Amiens, Chartres, Cologne, Strasbourg qui

S'agenouillant au loin dans leur robe de pierre,
Portant la même croix sur leur front radieux,
Sortaient de la montagne en chantant vers les Cieux.

(1) Lettre à M. Chabrier du 20 avril 1886.

Quand, nous autres Français, nous entrons à Saint-Pierre, nous sommes éblouis par la grandeur et par le luxe, mais nous ne sommes pas religieusement impressionnés par la majesté du lieu. Nous comprenons que nous sommes dans la demeure d'un riche, mais nous ne nous sentons pas en présence du Dieu qui est tout d'amour : « *Deus caritas est* ». L'implacable régularité du plan, le flot de lumière toujours égale qui descend du dôme, l'ornementation fastueuse arrêtent l'élan de la piété personnelle ; dans cet ordre inflexible de toutes les lignes, il n'y a plus place pour la liberté du rêve, où l'on se formait jadis à son gré la vision des choses divines. Où sont les églises de l'ancien temps, où les humbles entraient familièrement comme dans la maison du Père, et dont les murailles recouvertes de peintures leur présentaient d'une façon si naïve une libre interprétation des textes liturgiques ? Là, assis dans l'ombre des petites chapelles, le chrétien songeait amoureusement au paradis : il écoutait bien moins la psalmodie lointaine du prêtre que le chant joyeux de son propre cœur. Ici, que l'âme, lasse des splendeurs du temple et du culte, essaye de prendre son vol vers le ciel : en vain elle bat de l'aile contre l'immense coupole rayonnante : l'oiseau sacré retombera sur les dalles de marbre de l'autel (1). Puech ne fut jamais un mystique ; mais son *gallicanisme*



Buste de Mlle Henriette Obry.

(1) Emile Gebhart. L'*Italie mystique.* — Avant-propos.

répugnait à cette Romanisation de l'architecture, ou, comme il l'écrivait, à cette transformation de l'église en salle de spectacle.

Mais il y a à Rome d'autres monuments qui captivèrent et retinrent longtemps son attention : les Palais et les Musées. Les Musées gardent les chefs-d'œuvre de l'art antique et moderne, les Palais sont la plus belle manifestation du bon goût et de l'élégance qui régnèrent à Rome au xv[e] siècle, après le retour d'Avignon. A cette époque, les membres du Patriciat et du Sacré-Collège semblent vouloir faire oublier par le faste de leurs demeures d'apparat, les tristesses et la misère des siècles précédents. C'est alors que Clément de la Rovère fit construire dans le Borgo-Vecchio, non loin du Vatican, le chef-d'œuvre de Baccio Pintelli, que le cardinal Raphaël Riario, neveu aussi de Sixte IV, en fit construire un plus somptueux encore sur la place de Saint-Laurent-in-Damaso (1), et qu'un autre cardinal du même nom transforma le couvent des Saints-Apôtres en une sorte de Palais enchanté où l'on jouait des mystères avec grand éclat. Denys Puech visitait avec délices tous ceux de ces Palais qui nous restent encore. Le 29 février 1885, il écrivait à la suite d'une visite au Palais Colonna, le plus ancien de tous :

« Je commence à comprendre combien on doit garder un bon souvenir de Rome. Cela vient peu à peu malgré les préventions que j'avais apportées de Paris. J'ai vu presque tous les palais et leurs riches collections. On voit que ceux qui faisaient bâtir ces grands palais étaient de grands seigneurs et ceux qui les bâtissaient de grands artistes. Aujourd'hui même, j'ai vu le Palais Colonna et j'en suis resté émerveillé. A mon avis, pour que ce xvii[e] siècle fût supérieur à toutes les autres époques artistiques, il ne lui faudrait qu'un peu plus de goût et d'épuration dans les formes tant en architecture qu'en peinture et en sculpture. »

Au Palais de Saint-Marc édifié par le Vénitien Paul II et plus tard habité par les ambassadeurs de la Sénérissime République, il trouvait au delà d'une façade Florentine deux étages de somptueuses arcades. Il allait admirer au Palais Saccheti l'art si pur et si simple de San-

(1) Ce palais fut plus tard abattu en partie et remplacé par celui de la Chancellerie Pontificale où Donato Bramante a su allier la fantaisie Lombarde à cette parfaite justesse des mesures qui caractérise l'antiquité.

Gallo et dans la superbe galerie du Palais Doria une collection de toiles unique au monde. Mais il s'arrêtait plus volontiers au Palais Farnèse où il était sûr de rencontrer, soit à l'ambassade, soit à l'Ecole, des amis et des camarades ; il se trouvait là, lui qui avait tant de peine à se romaniser, sur une terre Française. Il n'avait ensuite qu'à franchir le Tibre pour jouir dans la Farnésine de tout ce que l'art du XVIe siècle a produit de plus parfait ; construite par le banquier de Sienne, Agostino Chigi, au pied du Janicule, elle a été décorée par Raphaël Peruggi, Giowani d'Udène, Jules Romain et Sodoma. Le pensionnaire de la Villa Médicis dont le ciseau cherchait déjà à faire revivre sous des formes modernes ou, pour mieux dire, parisiennes, la beauté païenne, trouvait là d'admirables exemples de cette résurrection. C'est, dans le vestibule, le *Triomphe de Galatée* et la fable de *Psyché* de Raphaël ; c'est, au premier étage, le chef-d'œuvre de Sodoma, les *Noces d'Alexandre et de Roxane*.

Nous n'en finirions pas, si nous voulions suivre Denys Puech à l'aide de sa correspondance, dans les palais et les musées de Rome. Ce serait un véritable guide qu'il faudrait écrire. Et cependant comme il serait intéressant de surprendre l'artiste devant telle statue ou tel bas-relief des Thermes de Dioclétien, concevant le projet qu'il réalisera plus tard ! et en assistant ainsi à l'éclosion de l'idée qui, après un laborieux enfantement, après beaucoup d'hésitations et de tâtonnements, prendra dans son atelier sa forme concrète et définitive, d'établir ainsi la génèse de quelques-unes de ses œuvres ! On ressent, en parcourant sa correspondance, les commotions imprimées à son âme d'artiste par les spectacles auxquels il assiste et on comprend qu'il se laisse peu à peu gagner par les attraits cachés de Rome. « Je crois bien, écrit-il à la fin de la première année, que je suis sorti de cette période de découragement pendant laquelle je vous ai écrit ma dernière lettre ; je n'y pense plus ; les découragements chez moi ne durent pas longtemps. Ils sont fortement ressentis lorsqu'ils viennent, mais aussi vite oubliés (1). »

Un an plus tard, il a encore mieux senti le charme pénétrant de

(1) Lettre à M. Chabrier du 15 décembre 1885.

Rome, surtout à l'heure du crépuscule. « Je crois, dit-il, que je n'ai jamais passé de meilleur temps à Rome qu'en ce moment, ou du moins je n'ai jamais tant aimé cette ville et le séjour que j'y fais. Bien souvent, je bondis de joie en présence du beau spectacle que Rome me donne, surtout le soir, à l'heure de l'*Ave Maria*, lorsque la brume enveloppe harmonieusement toutes ses coupoles et ses campaniles. C'est pendant ces moments où l'on se sent pénétré de tout ce qui flotte au-dessus de cette ville reine, qu'on oublie Paris ou du moins qu'on voit venir avec peine le moment où il faudra y retourner (1). »

Il ne pouvait cependant oublier Paris, il y revient avec joie, puis la nostalgie de Rome le reprend. « J'ai été, dans les derniers jours que j'ai passés à Paris, tellement pris de spleen de l'Académie que j'ai tout bouleversé pour partir le plus rapidement possible (2). »

On comprend ces alternatives de joie et de tristesse ; Rome est une ville unique au monde qui ne livre pas facilement ses secrets et ne découvre que peu à peu ses beautés. Venise, Naples, Florence frappent le visiteur du premier coup et le saisissent au premier contact. Pour comprendre et goûter Rome, une sorte d'initiation est nécessaire. Cette initiation demande du temps et des efforts, surtout depuis que la nouvelle capitale a subi les outrages de nos modernes entrepreneurs. Il faut rechercher au milieu des nouvelles constructions et des maisons de cinq étages les belles ruines, les isoler par la pensée des voisinages qui les déparent et les entourer des grands souvenirs qui les relèvent. Tout cela demande de la patience, du temps, beaucoup de temps et un certain effort intellectuel. Quand on l'a accompli, on s'attache avec délices à la ville qu'on a ainsi découverte et conquise. Le pape Grégoire XVI avait l'habitude de demander aux pèlerins qui venaient prendre congé de lui, combien de temps ils avaient passé à Rome. Quand le visiteur n'y avait passé que quelques semaines, le pape se contentait de dire : *Addio* ; mais, s'il y avait séjourné plusieurs mois, il lui disait toujours : Au revoir. Denys Puech y passa cinq ans, une année de plus que ne l'exigeaient les règlements, et,

(1) Lettre à M. Chabrier du 27 janvier 1886.
(2) Au même, lettre du 15 mai 1888.

suivant la prédiction de Grégoire XVI, il y reviendra souvent et toujours avec plaisir. Mais il n'en restera pas moins un artiste très Français, très Parisien, dont la personnalité saura échapper à la fascination de la beauté classique et de l'idéal académique.



Instantané pris dans les Jardins de la Villa Médicis.



Vue de Venise (Etude).

VII

LES ENVOIS DE ROME

LE RÉGIME DE LA VILLA MÉDICIS. — L'INFLUENCE ACADÉMIQUE. — LA SEINE. — LA SIRÈNE. SAINT ANTOINE DE PADOUE. — MUSE DE CHÉNIER. — VOYAGES EN ITALIE, EN GRÈCE ET EN ORIENT.

Le principal grief articulé contre l'Académie de France à Rome est de plier tous les talents à une imitation servile de l'antiquité et de détruire chez les jeunes artistes, par l'étude forcée des modèles classiques, l'originalité et l'indépendance. Le reproche ne date pas d'hier : l'Académie avait à peine quarante ans d'existence (1) qu'un de ses meilleurs directeurs, Poërson, dans une lettre célèbre (2) à Mansart, surintendant

(1) Projetée par Colbert dès 1664, elle fut installée à Rome en 1666.

(2) Nous ne signalons que le passage de cette lettre étrange relatif à la sculpture : « ... et quant à la sculpture, ce qui est moderne donne assez généralement dans le goust faux et bizarre ; pour les antiques, ayant les figures moullées en France, il n'est pas absolument nécessaire de venir icy. La preuve est que, depuis que je suis à Rome, je n'ai veu ni Italien, ni aucun estranger copier les marbres ; l'on se contente de dessiner et de modeler d'après les plastres, dans lesquels l'on trouve plus de facilitez... » La lettre est reproduite en entier par M. Lecoy de la Marche, *Académie de France à Rome*, p. 147.

de la maison du Roi, en demandait la suppression. Voltaire la déclarait simplement inutile (1). Depuis on a été plus loin et aujourd'hui on la déclare volontiers dangereuse. On la représente comme destructive du génie national et forçant les jeunes sculpteurs à aller abjurer à Rome leurs derniers sentiments de Français. A ce point de vue, le réquisitoire le plus récent et peut-être le plus autorisé contre l'Académie de France a été prononcé à l'Ecole du Louvre par le regretté M. Louis Courajod dans de savantes leçons pieusement recueillies et publiées après sa mort (2). L'éminent professeur charge l'école académique et l'art Italien des plus noirs méfaits, et, dans une théorie fort ingénieuse, il les rattache à la pédagogie classique qui, depuis trois siècles et demi, cravache les plus légitimes instincts de notre race. Il dénonce en termes particulièrement énergiques ce qu'il appelle la Romanisation de l'art Français. « Le nouveau seigneur de l'art Français ne cache plus maintenant ses alliances. Il se fédère ouvertement avec l'étranger. Il accepte un suzerain d'une autre race que la sienne ; il reçoit un mot d'ordre venu du dehors ; il se met à graviter définitivement dans l'orbite de l'art antique restauré par l'Italie. Cependant il ne croit pas avoir encore assez renié sa patrie ni dépouillé son caractère national. Il transfère alors, hors de nos frontières, un des sièges principaux de sa production et le centre le plus important de sa pédagogie, ce qu'on pourrait appeler son école militaire. Et c'est ainsi que le *séminaire*, la *pépinière*, comme on disait alors, ou, suivant le mot cruellement ingénu de Beulé, *l'Ecole* NORMALE *de l'art Français* est installée à Rome, pour y altérer méthodiquement, pour y gâter les unes après les autres toutes les générations successives d'artistes et pour y creuser séculairement, d'un bras infatigable, le tombeau de l'art Français. » Au fond, la grosse querelle cherchée depuis des siècles à l'Académie de France à Rome, reprise par M. Courajod en termes virulents et par bien d'autres après lui, n'est que la suite de l'éternelle querelle entre l'art académique et l'art libre. La Direction ou le sous-secrétariat d'Etat de la rue de Valois, l'Ecole de la rue Bonaparte, le Conservatoire trou-

(1) Voltaire. *Œuvres complètes*, édition de Kohl. t. XXI, p. 270.

(2) *Leçons professées à l'Ecole du Louvre de 1887 à 1896*, par Louis Courajod, publiées par MM. Henry Lemonnier et André Michel. — 3 vol. Picard. 1903. — Voir surtout la leçon sur l'*Ecole académique*.

vent devant eux les mêmes détracteurs ; ce sont les ennemis de tout enseignement officiel, de toutes les écoles d'Etat. La conclusion extrême, mais logique de leur système, serait ce que l'on pourrait appeler d'un mot aujourd'hui à la mode, la Séparation des Beaux-Arts et de l'Etat.

L'examen de ces questions à propos du séjour de Denys Puech à Rome n'est pas déplacé. On a en effet souvent représenté cet artiste comme réfractaire à l'influence de l'École académique et les ennemis de cette école pourraient trouver dans tels passages de sa correspondance des arguments inattendus. Comment expliquer ses premières et instinctives répugnances ? cette lutte qui s'établit dans son âme entre les spectacles de Rome et les souvenirs toujours vivaces de Paris ? entre le goût Français qu'il portait au plus intime de son être et l'enseignement traditionnel de l'Académie ? Ces tiraillements douloureux, d'autres pensionnaires de la Villa Médicis les ont ressentis et c'est un problème délicat que de dire quelle influence ils ont eue sur leurs destinées artistiques. Louis XIV, lorsqu'il fonda l'Académie de Rome, voulut incontestablement créer un enseignement officiel. Il jouait son rôle de souverain absolu et rêvait de l'unité de l'art, comme il rêvait de l'unité de croyances. Rome fut choisie, non pas seulement comme le centre artistique par excellence, mais aussi parce que c'était un centre d'influence politique. A côté de la Rome idéale, gardienne des grands souvenirs et inspiratrice des œuvres fortes, le grand Roi voyait la Rome Italienne, pratique et vivante, dont il voulait se faire une auxiliaire. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à parcourir la correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome pendant les XVIIe et XVIIIe siècles (1). On y voit comment cette institution était aussi diplomatique qu'artistique et destinée à servir les desseins politiques du grand Roi aussi bien qu'à créer autour de son trône un art officiel. Le premier principe de l'art officiel, c'est l'orthodoxie ; il y a un bien artistique, il y a un mal. Le bien, c'est pour Louis XIV, le grand art des Lebrun et des Rigaud, les traditions solennelles et théâtrales importées d'Italie ; le mal, ce sont les paysans si vivants et si expressifs de Teniers devant

(1) *La correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome* a été publiée par M. Anatole de Montaiglon, ancien professeur à l'Ecole des Chartes.

lesquels le Monarque disait : Otez-moi de là ces magots ! Le bien, c'est encore pour Louis XV le genre mythologique et galant et pour Napoléon Ier le style néo-grec. Cette orthodoxie, même sous les régimes absolus, ne consacre souvent que des formes vides d'où toute pensée est absente et d'où la vie s'est retirée. En tout cas, elle ne saurait convenir ni à notre époque, ni à notre état social. Comme nous le disions un jour devant le premier protecteur de Denys Puech devenu ministre (1), le rêve de Louis XIV ou de Napoléon Ier ne saurait être celui de la République Française, et, dans notre pays épris de liberté, qui n'entend rien répudier de l'héritage de 1789, l'unité de doctrine est dans le domaine des arts, aussi bien que dans celui des consciences, un rêve chimérique. Si l'Ecole de Rome, fidèle à la pensée de son fondateur, voulait le réaliser, elle mériterait les anathèmes dont on la charge volontiers.

Mais si l'intervention de l'Etat ne doit pas porter atteinte à la liberté de l'art, elle ne peut pas être supprimée complètement, surtout dans un pays comme la France où nous aimons tant à nous sentir guidés et protégés par le Gouvernement. Les Beaux-Arts, dit M. Henry Maret (2), n'ont point à être dirigés, ils ont purement et simplement à être soutenus. L'artiste, quel qu'il soit, et pourvu qu'il soit artiste, doit aller où il veut. La seule fonction de l'Etat est de lui faciliter la route, d'abord par l'enseignement de son art, ensuite par le débouché offert à ses productions. Est-il peintre ou sculpteur ? on lui ouvrira des écoles, des ateliers, plus tard on lui achètera des œuvres et on le chargera d'orner les édifices publics. Est-il musicien ? on lui ouvrira un Conservatoire, on subventionnera pour lui des concerts et des théâtres. Ce n'est pas seulement de la protection matérielle que l'artiste a besoin ; il a besoin, au moins autant, de la protection intellectuelle et morale. Il ne se réfugie pas, comme le philosophe, dans la tour d'ivoire ; il se mêle au contraire à la vie de tous et reçoit de ses contemporains autant qu'il leur donne. S'il se sent isolé et incompris, la tristesse et le découragement s'empareront vite de lui et il

(1) Discours au banquet offert le 5 octobre 1902 à M. le Ministre des travaux publics, à l'occasion de l'inauguration du pont de Tanus.

(2) *Rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1905.*

s'écriera comme Ovide exilé chez les Sarmates : *Barbarus ego sum, quia non intelligor illis !* Il lui faut une atmosphère morale qui le réchauffe et le soutienne. A ce point de vue, nos artistes, et particulièrement nos sculpteurs, ne pourraient en respirer une à la fois plus fortifiante et plus reposante que celle de la Villa Médicis. Un jeune artiste, dit M. H. Lapauze (1), que le plus souvent les difficultés de la vie harcèlent, que l'atmosphère d'une capitale fiévreuse grise plus ou moins, qui se trouve sollicité par les tapageuses parades des écoles éphémères, hanté par le souci du modernisme aigu, des frissons nouveaux, par tous les trompe-l'œil dont s'amuse et se lasse la mode chaque dix ans, est soustrait à ces troublantes influences. Il se trouve soudain transporté dans un milieu de beauté, mis en présence non plus de reflets aveuglants et transitoires, mais de ce qui fixa d'éternel et d'à jamais émouvant le rêve humain. Il est délivré, — pour une période qui semble à sa jeunesse si longue qu'il n'en appréhende pas la fin, — de la terrible nécessité de gagner de l'argent et, par conséquent, d'épier, pour s'y soumettre, le goût du jour, toujours faux précisément parce qu'il ne dure qu'un jour et ne correspond à aucune inspiration durable de l'âme. Cette tentation du bénéfice immédiat, piège le plus dangereux pour l'indépendance du génie, il ne peut même pas en être effleuré, puisque le règlement interdit aux pensionnaires tout travail rémunérateur. Au lieu de fréquenter des ateliers où le « truc » et la « blague » sévissent plus souvent que n'y règne l'effort désintéressé, hautain et sincère, il jouit d'une camaraderie dont les causeries ignorent toute préoccupation mercantile. Parmi ces frères d'art dont il partage l'existence, il rencontre des adeptes des diverses expressions de l'idéal humain. Il entend discuter entre eux les peintres, les sculpteurs, les musiciens, les architectes, se pénètre de l'harmonie générale des beaux-arts et mesure ce qu'ils empruntent mutuellement pour être complets. Son esprit ne peut, dans cette ville, centre de toutes les histoires, négliger l'enseignement de l'histoire, ni se désintéresser des trésors dont elle alimente la pensée de l'artiste. Si la solitude lui est nécessaire, où la trouvera-t-il plus recueillie et en même

(1) *L'Académie de France à Rome*, p. 22.

temps plus peuplée de souvenirs que dans les nobles retraites de la Villa Médicis, dans ce boschetto fameux, si frais en ses verdoyantes ténèbres, entr'ouvertes çà et là sur la fauve perspective de Rome, et dont le belvédère découvre la vue la plus saisissante du monde, encerclée par les monts de la Sabine et d'Albano ? Ou encore, dans les jardins Farnèse, sur les flancs si riches de ruines du mont Palatin, quand la verdure des ifs et des cyprès s'assombrit au crépuscule, tandis que le soleil descend derrière le Capitole, que l'ombre envahit le Forum devenu désert et qu'au bout de cette vallée sublime, la crête du Colisée s'empourpre dans les rayons du soir ?



La Chasse (Esquisse).

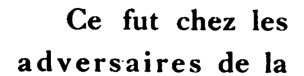
Ces réflexions du distingué critique s'appliquent peut-être encore mieux aux sculpteurs qu'aux autres artistes. C'est chez eux que le système d'éducation artistique adopté par notre pays a produit ses résultats les plus heureux. Jamais depuis la Renaissance la sculpture ne s'était élevée à des œuvres aussi belles que durant la période qui va de Coustou, de Bouchardon, de Coysevox à Chapu, à Falguière et à Puech, en passant par Frémiet, Pajou, Pigalle, Houdon, Clodion, Da-

vid, Pradier et Rude. Eh bien ! Tous furent des grands prix de Rome. Est-il possible de prétendre que Rome avait chez eux étouffé l'inspiration et éteint l'originalité ?

On paraît à l'heure actuelle s'en rendre mieux compte en France et la Villa Médicis semble avoir enfin échappé aux attaques dont elle était l'objet. Lorsque, en 1903, une délégation de l'Institut alla à Rome, avec le Ministre de l'Instruction publique, pour y célébrer le centenaire de l'Ecole, la fête qui eut lieu semblait devoir être la dernière ; on fit en grande pompe l'ouverture d'une exposition médiocre; c'était comme une gageure de machines poncives alternant avec de lamentables grossièretés.



S. A. S. le Prince Albert Ier de Monaco
(Croquis au crayon d'après nature).



Ce fut chez les adversaires de la France un cri de triomphe. Il n'a pas eu d'écho ; les expositions suivantes ont témoigné d'une juvénile Renaissance et les nations jalouses de la France n'ont trouvé rien de mieux à faire que de l'imiter, en installant à Rome des Académies rivales de la nôtre. Celle des Etats-Unis attirait naguère l'attention d'un spirituel chroniqueur.

« Aux Etats-Unis, écrivait-il, comme dans la dolente et rêveuse Europe, les dollars et les canons ne tiennent pas lieu de tout.

» Sait-on de quoi l'on se préoccupe, en ce moment même, au pays

du pétrole et des chemins de fer ? Tandis que nous nous guindons pour ressembler en moins bien à leurs rois des huiles ou des cuirs, eux, là-bas, ils imitent Colbert. Ils vont créer à Rome une académie de jeunes artistes, à l'instar de la nôtre. Nous signalons ce projet aux gens d'esprit qui se croient obligés, pour être modernes, de condamner l'institution du prix de Rome. Depuis quelque temps, on ne pouvait passer, dans certains milieux, pour une intelligence progressiste qu'à condition d'exiger de la commission du budget la suppression immédiate de la Villa Médicis. En ajoutant qu'un établissement semblable ne servait qu'à « étouffer le génie », on s'acquérait *hic et nunc* la réputation d'un homme d'avant-garde. Il y eut même, grâce à l'initiative de quelques jeunes revues avancées, une abondante tournée d'interviews, dont l'Académie de France à Rome parut sortir en fâcheux état. Sa mort sans phrase fut le *delenda Carthago* des cafés où l'on pense. Une pareille vieillerie faisait pitié à toutes les intelligences qui tenaient à se mettre en route pour un monde nouveau.

» Et voilà que le Nouveau-Monde reprend à son compte cette idée qu'on jugeait caduque et sénile ! Le budget de la République des Etats-Unis prévoit un crédit de cinq millions pour créer une chose dont nous croyions très spirituel et très américain de ne plus vouloir. Les milliardaires les plus pratiques se mettent à l'école de la vieille France. Ils s'inspirent de la lettre célèbre écrite par Colbert à Poussin : « Il » semble nécessaire aux jeunes gens de faire quelque séjour à Rome, » pour s'y former le goût et la manière sur les origines et les modèles » des plus grands maîtres de l'antiquité et des siècles derniers. » Le Grand Commis annonçait en ces termes l'approbation donnée par Louis XIV aux statuts et règlements du 11 février 1666 : « Sa Majesté » a résolu d'y en envoyer tous les ans un certain nombre qui seront » choisis par l'Académie et qu'elle entretiendra à Rome pendant le séjour » qu'ils y feront. » A son tour, l'Amérique « y en enverra », comme disait Colbert. Audacieuse nation, qui ne redoute pas le ridicule !

» Désormais le prix de Rome sera mieux porté. Les jeunes lauréats qui déjeunaient, tous les ans, chez M. Loubet avant de partir pour la Ville Eternelle, éprouvaient, malgré qu'ils en eussent, un peu de confusion d'avoir mérité une récompense nationale méprisée par tant de

SAINT ANTOINE DE PADOUE



personnes très spirituelles. Ils se sentiront réconfortés par la pensée qu'ils ont maintenant des camarades transatlantiques qui déjeunent à la Maison-Blanche. Nous nous reprendrons de quelque amour pour une de nos institutions traditionnelles, à l'idée que nous la recevons des Américains. Comme les vins qui semblent meilleurs au retour de l'Inde, la création de Colbert nous paraîtra rajeunie par l'air de New-York et de Washington. Et si quelque étourdi ose parler encore de déserter notre colline du Pincio, on regardera une fois de plus du côté de l'Ouest, en prononçant la phrase sacramentelle : Cela ne se passerait pas ainsi aux Etats-Unis !

» Qu'il soit permis, toutefois, à ceux que ne possède point la rage de détruire, de s'enorgueillir d'avoir de tout temps aimé pour elle-même cette grande école d'idéalisme de notre Académie romaine. L'intelligence et la sensibilité d'un artiste ont besoin pour s'ouvrir et pour s'exalter de respirer l'atmosphère de deux patries spirituelles : l'Italie et la France. Deux pèlerinages sont nécessaires aux jeunes âmes éprises de beauté. Seuls les Français peuvent se permettre de n'en faire qu'un hors de leurs frontières. Les Américains veulent exiger de leurs artistes qu'ils accomplissent les deux : ils auront une station d'enthousiasme à Rome comme ils en ont déjà une à Paris. Voilà pour nous une belle occasion de rester nous-mêmes en imitant les autres. Bien entendu, gardons-nous de dire que c'est nous que les autres imitent. La modestie est une grâce de douairière qui sied à l'Europe en cheveux blancs (1). »

Denys Puech devait faire simultanément et fréquemment les deux pèlerinages que le chroniqueur humoristique conseille aux Américains, et de Rome où il était sa pensée se reportait avec délices vers Paris. Le régime de la Villa Médicis, que d'aucuns représentent comme empreint d'une sévérité draconienne, lui permettait ces mystérieuses envolées. Les règlements valent ce que valent les hommes chargés de les appliquer. Or, en 1884, l'Ecole de Rome avait à sa tête un Directeur, M. Hébert, peintre de grande valeur, et, ce qui ne gâtait rien, homme de cœur (2). On a récemment et à propos de l'Ecole de Rome

(1) *En marge,* dans le *Temps* de janvier 1906.

(2) M. Georges Lafenestre a publié, en 1897, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, une biographie de

agité la question de savoir s'il ne serait pas plus sage de confier la direction des grandes écoles de l'Etat à des administrateurs plutôt qu'à des artistes. Les qualités d'un directeur sont toutes différentes de celles d'un professeur et il n'est pas plus nécessaire d'être peintre pour diriger une Académie de peinture que d'être marin pour diriger le Ministère de la marine. Mais à Rome les jeunes gens, subitement transplantés à la Villa Médicis, ont besoin de trouver chez leur directeur autre chose qu'un comptable ou un administrateur : il leur faut un aide, un soutien, un ami, quelquefois un consolateur. C'est ce que M. Hébert fut pour Denys Puech.

Entre le directeur et le nouveau pensionnaire existaient des affinités de goût, de caractère et de sentiment ; ils se comprirent vite. M. Hébert avait, comme Puech, et au plus haut degré, le sens de la délicatesse et de la grâce ; on n'a pour s'en convaincre qu'à jeter un rapide coup d'œil sur *la Malaria* du musée du Luxembourg et sur les pifferari Italiens. M. Hébert avait, comme Puech devait l'avoir plus tard, une pleine conscience de sa valeur et supportait difficilement la critique ou la contradiction (1). Comme lui, mais quarante ans avant, après avoir longtemps résisté à l'influence Italienne, il devait finir par ne plus pouvoir quitter la Villa Médicis, et, une fois sa pension terminée, prolonger d'un an son séjour à Rome. Enfin, par une ressemblance particulièrement touchante, tous deux avaient le culte de leur mère, et, lorsque Puech appela la sienne à Rome, M. Hébert comprit, parce qu'il les partageait (2), les sentiments de joie et de piété qui animaient son jeune pensionnaire. Sous la direction de M. Hébert, Puech se plia facilement à la rigueur des antiques règlements et ne souffrit pas trop des sévérités qu'on leur reproche tant de nos jours : le célibat, l'internat,

M. Ernest Hébert et une étude de ses principales œuvres. M. Jules Claretie a donné sur le même artiste une remarquable étude dans *la Revue de l'art ancien et moderne*, numéros du 10 décembre 1906 et du 10 janvier 1907.

(1) Il faut lire à ce sujet dans *Gérôme* par Moreau-Vauthier, p. 137, la façon dont M. Hébert accueillit un soir à *la boîte à thé* un critique d'art qui, à propos de la *Malaria*, l'avait englobé dans un article très mordant intitulé : *Artistes à décourager*.

(2) La piété filiale de M. Hébert nous a valu un de ses chefs-d'œuvre. Pendant la guerre de 1870-71, il dirigeait déjà l'Ecole de Rome. Sa mère fut en France atteinte d'une fièvre pernicieuse. M. Hébert fit alors vœu d'orner l'Eglise de la Tronche, au diocèse de Grenoble, d'un tableau de sa main si Dieu lui conservait sa mère et préservait le Dauphiné de l'invasion Prussienne. Madame Hébert guérit, les Allemands ne vinrent pas et dans l'Eglise de la Tronche se trouve un magnifique tableau représentant : *la Vierge de la Délivrance*.

la périodicité des envois et l'obligation de la résidence. Un des articles du règlement édicté par Colbert impose aux pensionnaires de la Villa Médicis l'obligation du célibat. Que n'a-t-on pas dit et écrit, en ces derniers temps, contre cet article, à la suite d'un incident survenu en 1905 ? M. Emile Bergerat, dans un article plein d'humour, représente le logiste victorieux à la fin de son recueillement claustral. Il court à sa fiancée,



Etude (Dessin au crayon).

et le front ceint du laurier, il lui dit : « Embrassez vos chers parents et priez-les de nous bénir ; nous partons pour Rome tous les deux, et nous y scellerons notre tendresse fidèle dans cette ville de Léon X ; là, notre lune de miel sera douce et peut-être, le bon Dieu aidant, quelque gage d'union légitime viendra-t-il ajouter un fleuron maternel à la couronne que je vous tresse. — Partons », fait-elle. Mais l'Etat surgit !... il surgit en la personne de notre Dujardin-Beaumetz. Halte-là ! sourit-il. Et il ajoute : « Le prix de Rome continue !... » Il continue, en effet, en ceci que la clause de non mariage dure et perdure pour le lauréat comme pour le candidat, et que pendant tout son séjour à la Villa Médicis il

doit sacrifier sa « flamme » au gouvernement. « L'holocauste est de trois ans, mademoiselle, explique le surintendant ; il est stupide, mais formel, et, un pas de plus vers la gare, tout est fini entre votre promis et la République, qu'ici je vous allégorise. Je comprends d'ailleurs, à vous voir, qu'elle soit jalouse. » C'est ce qu'on appelle au théâtre une situation. Il y en a qui restent à Paris, mais peu ; ceux-là sont les cornéliens. Le plus grand nombre, les moliéresques, renonce à lutter contre une fatalité d'autant plus forte qu'elle est obtuse. Ils rendent leurs anneaux aux fiancées et s'en vont, célibataires d'Etat, là-bas, devers la chapelle Sixtine. Ils y retrouvent d'autres moines de l'art officiel français, et comme ils ont de vingt-cinq à trente ans, un jour passe celle que j'appellerai la Transtévérine. — On devine la suite de la spirituelle chronique et toutes les anecdotes qu'il est facile de broder sur un pareil sujet. M. Henry Maret, qui ne passe pas pour un esprit timide et routinier, conclut au maintien de la prohibition du mariage (1), et il ajoute discrètement que cette question paraît intéresser fort peu ceux qu'elle concerne, puisqu'ils ne l'ont jamais fait figurer au nombre de leurs revendications. En tout cas, elle ne paraît pas avoir gêné Denys Puech qui a trouvé dans un célibat prolongé une liberté d'esprit et des facilités de travail que les soucis de la famille ne lui auraient peut-être pas laissées.

Le régime de l'internat ne gêna pas davantage Puech. Dans une lettre citée plus haut, il se plaint bien de la situation de sa chambre et on sait que depuis que l'Académie existe, on n'a pas modifié l'attribution des chambres (2). Mais le régime de la Villa Médicis ne pesa jamais sur sa liberté. Il discipline l'existence, régularise le travail et laisse intacte la personnalité. M. Eugène Guillaume, le successeur de M. Hébert, l'a défini en quelques traits dans l'interview déjà citée. « Le pensionnaire se lève lorsqu'il lui plaît, suivant ses habitudes, mais dès le matin il a vécu dans son atelier des minutes précieuses : le cadre est harmonieux, les jardins vastes, la poésie et les souffles inspirateurs montent de partout, l'imagination s'éveille. La cloche sonne pour le déjeuner, et voici que nos élèves se retrouvent à table dans la franche

(1) *Rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1906*, p. 28.

(2) *M. Guillaume et la Villa Médicis* dans le *Temps* du 22 octobre 1904.

conversation des repas, échangeant des propos d'art et discutant de leurs travaux. Quel milieu pourrait-on concevoir, plus propre à la formation intellectuelle et morale d'un artiste à ses débuts ? J'ai cru que le directeur de cette Académie devait être, non un surveillant méticuleux, un censeur sévère, mais un donneur de conseils libéral qu'aux heures de trouble ou d'hésitation les élèves rencontreraient comme un guide sûr et bienveillant. »

M. Guillaume ne faisait, par cette administration libérale, que suivre l'exemple de son prédécesseur, M. Hébert. Aussi, lorsque Denys Puech rappelle les souvenirs de son séjour à la Villa Médicis, il abonde en anecdotes charmantes, telle que celle des aventures de son camarade, le compositeur Gustave Charpentier. « Le seul désagrément, dit-il, de la Villa Médicis, c'est peut-être la cohabitation forcée avec des jeunes gens qui, parfois, vous sont peu sympathiques. Il y a des pensionnaires dont l'orgueil « puant » se manifeste par des opinions tranchantes sur toutes les questions artistiques, et rien n'est plus odieux que de les entendre pérorer à la table commune. Mais l'on arrive bien vite à contracter quelques amitiés choisies et, en dehors des heures de repas, la vie est exquise.

» Gustave Charpentier, le compositeur, fut la gaieté de notre séjour. Quelle exubérante nature ! Il amenait à la Villa des chanteurs ramassés dans tous les coins de Rome, et leur faisait exécuter des chœurs tonitruants. Il était d'une extraordinaire indépendance..... Il était en guerre ouverte avec le directeur. Quand celui-ci lui transmettait les félicitations de l'Institut au sujet de la *Vie du poète :* « J'en suis heureux, répondait le compositeur intraitable, mais je regrette de les recevoir par votre intermédiaire. » Quand le directeur lui reprochait de compromettre le bon renom de l'Académie, en se promenant dans Rome sous une toge d'un rouge aveuglant, mon Charpentier, faisant allusion à la façon originale dont son interlocuteur était chaussé, lui ripostait : « Vos bottes à glands, monsieur, rachètent mon manteau rouge. » Au contraire, Debussy, le dolent auteur de *Pelléas et Mélisande*, vivait très réservé et solitaire. Nous l'avons rarement entendu. C'était pendant la nuit qu'il travaillait.

» En somme, j'ai passé à Rome de bonnes et profitables années.

Pour les jeunes artistes qui préparent leur avenir, la Villa Médicis est un divin asile de recueillement. Après les études traditionnelles à l'Ecole des Beaux-Arts, ils se trouvent là-bas en face d'eux-mêmes et, sous ce beau ciel italien, loin de l'agitation de Paris, pour la première fois leur âme s'ouvre et s'épanouit librement (1). »

Mais il y avait dans le règlement un article récemment supprimé auquel Denys Puech dut se soumettre : l'obligation d'exposer chaque année. Le séjour des pensionnaires depuis le décret du 13 novembre 1863 est de quatre ans pour les peintres, les sculpteurs, les musiciens, les architectes et les graveurs en taille-douce et de trois ans pour les graveurs en médailles et en pierres fines. Chaque année le pensionnaire devait envoyer à l'Exposition de mai un ouvrage réunissant les conditions édictées par l'inexorable règlement. Or, il n'est pas de sujétion plus pénible pour un artiste, comme un littérateur, que d'achever une œuvre à jour fixe. Le sculpteur de la Villa Médicis n'est plus un écolier ; il a travaillé toute l'année, médité, tâtonné, essayé, pétri et détruit son ébauche, il cherche encore... car l'idole ne se livre pas tout de suite à l'artiste qui veut l'étreindre et voilà le mois de mai qui approche, il lui faut envoyer un travail hâtif, achevé tant bien que mal, faute de temps pour en mûrir la conception. Cet article du règlement relatif aux envois a été modifié et on laisse aujourd'hui aux pensionnaires de la Villa Médicis une plus grande liberté. Mais il était en vigueur au temps de Denys Puech. On exigeait même que le premier envoi fut un sujet nu pris dans l'antiquité Grecque ou Latine. Pourquoi ne pas laisser à l'artiste le droit de choisir son sujet ? On ne devrait lui demander que de réussir, et le seul moyen de réussir est d'obéir à sa nature, d'être soi et de s'inspirer des maîtres, sans les calquer. Telles sont les réflexions qui hantaient l'esprit de Puech à la recherche du sujet à traiter pour son premier envoi et qu'on retrouve dans sa correspondance avec M. Chabrier. Il aurait voulu s'inspirer de l'Histoire de France dont les héros lui sont plus naturellement sympathiques que ceux de l'antiquité. La belle et noble figure de Jeanne d'Arc attire d'abord son attention et il songe à la représenter au bas-

(1) *Le centenaire de la Villa Médicis.* — Souvenirs des grands prix de Rome. Interview de Puech dans le *Journal* du 19 avril 1903.

relief. Le rayonnement de cette figure dans notre histoire nationale est tel qu'elle a séduit et tenté tous nos artistes, notamment les sculpteurs. Ce fut d'abord le ciseau d'une princesse qui rendit à la Pucelle d'Orléans un royal hommage. Deux maîtres de Puech, Chapu et Paul Dubois, nous ont ensuite représenté la missionnaire du Ciel en action : l'un nous la montre en extase, écoutant ses voix ; l'autre a placé la vaillante paysanne sur son cheval avec des allures saisissantes de hardiesse et d'innocence, de douceur et d'énergie. C'est encore une statue équestre de Jeanne d'Arc, plusieurs fois remaniée, que Frémiet, tourmenté par le besoin de l'insaisissable perfection, érigea d'abord sur la place des Pyramides. C'est enfin dans un bronze plein d'analogie avec le marbre de la princesse Marie d'Orléans que le regretté Le Bourg nous a donné son héroïne (1). Il semblait que le sujet était épuisé, lorsque Mercié est venu nous donner sa *Jeanne d'Arc*, le corps droit, les mains jointes, la tête renversée, extatique, portant sur sa figure tout à la fois l'expression de la volonté la plus ferme et de la plus pure virginité. Le casque et l'épée, fort habilement placés aux pieds, achèvent de donner à l'ensemble l'allure martiale qui convient (2). Comment Denys Puech entendait-il, après tant d'autres, représenter Jeanne d'Arc ? Sa pensée avait grand'peine à se fixer et ses hésitations percent dans les croquis à la plume de l'œuvre qu'il médite. Il songe tantôt à représenter la scène du supplice avec la multitude immense qui en fut le témoin, tantôt à mettre exclusivement en relief l'héroïne simple, tantôt à faire apparaître autour de Jeanne les saintes qui l'inspiraient pour que son supplice ait l'allure surnaturelle de sa vie. Finalement, le projet s'évanouit. Le respect dû à la pure et sainte martyre ne permettait pas de la dresser autrement sur le bûcher que dans une robe aux longs et chastes plis. Puech revient au nu, mais pas au nu antique ; il écarte résolument tous les souvenirs classiques et toutes les réminiscences d'Ecole ; il veut être Français, Parisien, et, qui plus est, Parisien du jour. Il conçoit la nymphe de la *Seine*, non pas cette nymphe classique que frôlaient les nautes de Lutèce, encore moins la nymphe mystique du temps de sainte Geneviève ou de saint Louis, mais celle qu'il

(1) Cette statue a figuré en 1906 au Salon de la *Société des artistes Français.*

(2) Cette statue, comme celle de Le Bourg, était exposée au *Salon des artistes Français* de 1906.

a connue et aimée à la fin du XIX[e] siècle et à l'aurore du XX[e]. Paris chantait au cœur de Denys Puech, Rome n'a pu encore le consoler ; ses souvenirs avivés par les regrets de l'absence lui redisent toutes les élégances, tous les raffinements de la capitale dont aucun n'a échappé à l'observation subtile de ce provincial et il les exprime avec un rare bonheur dans cette *Seine* au sourire narquois et fin, au corps gracile, dont l'attitude à la fois mutine, simple et distinguée révèle une âme d'ordinaire occupée aux futilités et aux intrigues de la vie mondaine, une âme capable aussi d'une nerveuse énergie en face du danger ou du plus aristocrate dédain devant la sottise ou la vulgarité.

Puech n'arriva pas tout de suite au projet qu'il finit par réaliser. Ici encore, sa correspondance avec M. Chabrier nous permet de suivre le travail de sa pensée et de saisir ses procédés de composition. Il avait d'abord imaginé un groupe de deux nymphes ; on en trouve le croquis dans une des lettres à M. Chabrier. Puis, l'une des deux disparaît et laisse l'autre fondant en larmes. Comment cette nymphe pleureuse avait-elle pris corps dans le cerveau de l'artiste ? Etait-elle le produit spontané de sa tristesse et de ses regrets ? Etait-elle un souvenir d'une autre nymphe que nous avions admirée au Salon de 1880 ? Cette année-là, un contemporain de Puech, M. Auguste Suchetet (1), avait exposé sa *Biblis changée en Source.*

Nymphes qui la voyez, son désespoir vous touche,
Des larmes de Biblis qui meurt et dépérit,
Vous formez un ruisseau qui jamais ne tarit.

L'attitude extérieure de *Biblis* ressemble beaucoup à celle de la *Seine* : elle est toute nue, étendue sur le sol, les jambes croisées, les deux bras en avant, les mains jointes, affaissée sur le côté droit. Sa tête tombe, ses cheveux flottent, ses yeux se ferment. Mais l'abandon douloureux de tout le corps est heureusement remplacé dans la Parisienne de Puech par une grâce souriante et une coquetterie piquante.

Puech remania sans cesse son œuvre jusqu'à ce qu'il se fut suffisamment rapproché de l'idéal entrevu. Que de fois cependant, cette re-

(1) Auguste Suchetet est né comme Puech en 1854. Sa *Biblis* eut le prix du Salon en 1880.

cherche du mieux l'amène à des résultats inférieurs à ceux qu'il avait trouvés dans le jet d'une première inspiration : « Je m'y suis laissé prendre encore cette fois aux modifications à mon esquisse, malgré la ferme résolution que j'avais prise, au commencement, de l'exécuter aveuglément, mais cela a été plus fort que moi ; je n'ai pas pu résister à cette démangeaison de chercher toujours autre chose ; j'ai donc tout remanié : le mouvement, le sentiment, la disposition, les attributs et le terrain que j'ai réduits considérablement. » Heureusement peut-il ajouter : « La manière de travail que j'ai adoptée et qui consiste à refaire continuellement une forme, un mouvement qui me semblent imparfaits, m'a donné beaucoup d'habileté ; sans cela je n'aurai jamais terminé. »



Groupe de la Réunion de Menton à la France (Esquisse).

Dans ces tâtonnements où il ne néglige aucune observation d'où qu'elle puisse lui venir, Puech ne se fixe jamais que sur les indications du génie intérieur qui guide sa main. L'artiste demeure indépendant de tous. « Dites-moi ce que vous pensez de mon ouvrage, écrit-il à M. Chabrier, du reste je n'en adopterai que ce qui conviendra à ma manière. » Comment être surpris de ce langage de la part de celui qui avant d'aller à Rome écrivait : « Cette esquisse faite avec les conseils de mes professeurs me fatiguait, je la trouvais compassée, trop équilibrée, manquant de quelque chose de plus vif et de moins cherché ; si je manque le prix, Chapu me dira éternellement que c'est de ma faute, mais si je l'ai, je croirais

aussi que c'est à cause de ces améliorations. Quelle douce satisfaction si je pouvais vous dire le 28 juillet : Vous m'avez conduit au prix de Rome. »

En effet Chapu était homme à comprendre l'influence sur un artiste d'un mot révélateur, d'un conseil décisif. Lui-même l'avait éprouvée, lorsqu'il achevait la maquette du monument de Berryer qui se trouve dans la salle des Pas Perdus du Palais de Justice de Paris. Le grand orateur est représenté le buste en avant, les épaules couvertes de la robe d'avocat et flanqué de deux personnages symboliques, l'Eloquence et l'Histoire. Celle-ci était d'abord représentée par une femme écrivant sur des tablettes. Un ami de Chapu, récemment décédé, M. Lavedan, entrant dans l'atelier du maître lui dit : « Ce n'est pas ça ! » et lui raconta l'histoire de ce sténographe du Corps législatif qui, après un discours de Berryer qu'il avait oublié de noter, s'excusait en disant : « J'écoutais !... » — « Bravo ! » s'écria Chapu en entendant ce récit, et il se précipite sur l'*Histoire*, lui casse le bras droit et le relève, lui coupe la tête et la tourne, admirative, vers Berryer ; le mouvement était trouvé.

Plus d'un conseil de M. Chabrier à Denys Puech a produit l'effet du mot de M. Lavedan à Chapu. Plus d'un souvenir Parisien a dû, lorsqu'il exécutait la *Seine*, être pour lui l'idée inspiratrice !

Ces tâtonnements et ces conseils aboutirent à un chef-d'œuvre. Le 20 juin 1886, Puech écrivait qu'il avait terminé son bas-relief et il ajoutait : « Mon bas-relief est exposé depuis deux jours. Il est, je crois, assez séduisant ; mais il le serait davantage, si j'avais eu un beau modèle Parisien, si, pendant tout le temps qu'a duré son exécution, j'avais eu sous les yeux ces types élégants qu'on voit sur les Boulevards, au Bois, partout enfin. Voilà ce que j'aurais voulu pour représenter la *Seine*, tandis que j'ai été obligé d'interpréter plus ou moins une Romaine, jusqu'à la faire passer pour une Parisienne... Je me plains toujours un peu de Rome, et je vous assure que je suis sincère. On peut voir aisément, d'après ma sculpture, que je n'ai aucun goût pour l'art Italien ; et certes vous ne manquerez pas, en voyant mon œuvre à Paris, de vous dire pourquoi, diable ! je suis allé faire cela à Rome. »

On aurait pu lui répondre que la nature aime les contrastes et que des oppositions violentes sortent souvent les œuvres les plus belles, Qui aurait pensé que le petit paysan de Gavernac, venu tard au pays de Musette et de Mimi Pinson, sentirait si bien leurs perfides fascinations ! La *Seine* est plus femme que nymphe ; sa figure souriante et mutine est bien appuyée sur l'urne symbolique. Mais quelle différence avec ces fleuves et ces rivières qui dans la sculpture en bas-relief semblent les rééditions plus ou moins modifiées d'un même modèle ! C'est bien la rivière souriante et paresseuse qui coule voluptueusement dans son lit de roseaux et traverse ce Paris plein de charmes et d'ivresse, dont on aperçoit au loin le panorama. Tout est grâce, finesse, harmonie dans cette composition. Aussi lorsque la *Seine* parut au Salon de 1894, ce fut parmi les Parisiens un concert d'admiration. « Comme les jolies femmes, écrivait l'un d'eux, les expositions ont leur caprice, et le caprice indiscutable du Salon de 1894, caprice bien expliqué par l'*irrésistible,* c'est la *Seine* de M. Puech. Onctueuse, serpentine dans son lit de roseaux, la tête appuyée de côté sur l'urne légendaire d'où s'échappe un filet d'eau qui glisse entre ses doigts blancs, entre ses cheveux épais, cette Seine au corps ondulé, à l'épiderme caressé est vraiment attrayante à en perdre la raison sur son fond de marbre où transparaît Paris comme dans une évocation : une rivière est tout à fait fin de siècle. C'est la Parisienne spirituelle, séduisante et gaie, étendue sur des coussins dans son lit de satin, ayant pour horizon le Paris qu'elle adore et voit encore en rêve, c'est bien elle attirante et retenante, tout aussi bien que la prétendue rivière. Il nous est impossible d'imaginer un bateau passant sur cette délicate merveille. »

On comprend qu'elle ait de quoi plaire à tant de désespérés qui, tous les jours, vont chercher entre ses bras l'oubli et le repos (1).

Le second envoi de Rome fut encore un sujet français : *la Muse de Chénier*. Une jeune fille, symbolisant la pensée antique, au corps sain et de forme parfaite, dans une pose abandonnée et gracieuse, tient la tête du poète qu'elle vient de relever et lui donne au front le baiser

(1) T. de Wyzewa, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, p. 30.

de l'immortalité. Ce thème de la Vierge portant la tête tranchée a hanté bien des artistes ; précisément dans ce musée du Luxembourg où figure aujourd'hui la *Muse de Chénier*, on peut voir un des plus beaux tableaux de Gustave Moreau ; une jeune femme richement vêtue, qui porte la tête d'Orphée reposant sur sa lyre. La femme est la même, mais combien différente l'exécution ! Puech a donné à sa muse l'expression d'un amour pur et tendre, presque religieux, et nous sommes loin de la grâce voluptueuse de la *Seine* ; c'est avec un sentiment de poétique piété que la jeune fille se penche sur la tête morte. Cette tête, étroite, petite, légèrement entée sur la nuque, montre une forme crânienne très accusée sous une chevelure à peine perceptible ; on y sent le mouvement de l'âme souriante du poète. L'ensemble constitue une touchante élégie marmoréenne. Nous ignorons si Puech a jamais vu la célèbre statue d'Anzio ; mais sa *Muse* est proche parente de l'*Adolescente*, si curieusement découverte et si heureusement conservée (1). La mystérieuse jeune femme qu'on a appelée d'abord « la lectrice », puis « la poëtesse », enfin la « prêtresse » est enveloppée d'un ample chiton qui descend de son épaule droite et d'une draperie plus mince qui laisse transparaître les formes d'un corps admirable. Le bras droit manque ; la main gauche tient un large disque brisé, sur lequel on voit les restes d'une couronne d'oliviers et d'un écrin qui devait être supporté par de petites griffes. Les uns croient qu'elle sort de l'atelier de Praxitèle ; d'autres pensent que c'est la copie d'une œuvre Grecque faite à la bonne époque Romaine. En tout cas, c'est un chef-d'œuvre et on ne saurait faire un plus bel éloge de la *Muse de Chénier* qu'en y voyant une réminiscence de la statue d'Anzio. L'une et l'autre ont des têtes Praxitéliennes. L'œuvre de Puech figura avec honneur au salon de 1889 et fut acquise par l'Etat.

Le séjour de Puech à Rome se prolongeait et il n'avait pas encore traité « d'après l'antique » le sujet imposé par le vieux règlement. Il commençait à sculpter un esclave mourant, sujet antique et classique

(1) C'est en 1878 qu'une marée exceptionnellement forte fit ébouler la partie du rivage où s'élevait jadis la villa de Néron et découvrir la statue. Propriété d'abord de la famille Aldobrandink, achetée par un milliardaire américain, enfin revendiquée par l'Etat en vertu de l'édit Pacca, elle figure depuis 1907 au musée des Thermes, à Rome.

par excellence, lorsqu'il reçut une visite qui fit sur lui une vive impression; il abandonna l'esclave et songea à la *Sirène*. L'œuvre est bien, cette fois, le produit d'une conception toute personnelle; elle est générale, puisqu'elle évoque la puissance fascinatrice, non d'une femme, mais *de la femme* ; elle est morale, puisqu'elle fait songer aux dangers où entraîne cette séduction. Puech a su tirer de l'opposition de ces deux physionomies qui parlent, un effet véritablement hardi et inattendu. La Sirène a de grandes ailes pour voler à la surface des flots; elle caresse de ses mains, de son regard langoureux et ardent, de tout le redressement passionné de son corps le bel éphèbe qu'elle emporte. Une grande dame romaine visitant l'atelier du sculpteur, lui dit : « Oh! quelles mauvaises intentions elle a votre Sirène ! » Je n'osais pas lui répondre, ajoute Denys Puech, que depuis un mois tous mes efforts tendaient à inspirer cette réflexion au public. Sur la figure du jeune homme l'artiste a répandu une mélancolie discrète ; on y lit à la fois la séduction et la tristesse, le plaisir et le remords; son effroi devant l'inconnu se traduit par un recul instinctif et par « le mouvement réticent des bras caresseurs et apeurés ».



Jeune Lozérienne couronnant le buste
de Théophile Roussel.

Lorsque le groupe arriva à l'Ecole des Beaux-Arts pour l'exposition des envois de Rome, il excita un vif sentiment d'étonnement. Nous étions surpris de ce que cette hardie conception présentait d'inattendu. Nous ne nous figurions pas une Sirène ailée ; quant à ce jeune rêveur emporté par la terrible charmeuse, nous lui trouvions des allures peu en harmonie avec le caractère que lui prête la légende. Certains trouvaient même, et trouvent encore dans la croupe en queue de poisson, un raccourci trop hasardeux. Un examen plus attentif effaça vite la plupart de ces impressions. Lorsque la *Sirène* apparut au salon de 1890 (1), elle obtint un succès général. Le groupe ne rappelle en effet nullement « l'école » et cependant il est conforme aux grandes traditions décoratives ou, si l'on veut, aux lois éternelles du Beau. Le mouvement général en est très noble et très simple. Le dessin en est pur, le modèle délicat et sobre (2). C'est l'œuvre dans laquelle la personnalité du maître s'est affirmée pour la première fois avec le plus d'énergie. Puech a mêlé les deux traditions qui font des Sirènes tantôt des femmes-oiseaux, tantôt des femmes-poissons.

Sur leur sein, dans leurs bras, assis au milieu d'elles,
Leur bouche, aux mots mielleux où l'amour est vanté,
Le rassure, et le loue, et vante sa beauté.
Leurs mains vont caressant sur sa joue enfantine
De la jeunesse en fleurs la première étamine,
Où sèchent en riant quelques pleurs gracieux
Dont la frayeur subite avait rempli ses yeux (3).

On peut suivre, dans les œuvres de Puech à Rome, toutes les évolutions de sa pensée. Dans la *Seine*, c'est le charme captivant de la beauté moderne qui l'obsède ; dans la *Muse de Chénier*, c'est une pieuse reconnaissance au poète dont les accents l'ont vivement ému ; dans la *Sirène* c'est l'enchantement de la beauté et de l'amour sur sa jeunesse. Dans tout cela, l'inspiration est Française et très moderne, quoique toute païenne. Le berger de Gavernac sera-t-il donc jusqu'au

(1) Le Salon de 1890 fut pour la sculpture un des plus brillants. Les sculpteurs semblaient s'être piqués d'honneur, en présence de la discorde des peintres, pour affirmer leur union, leur fécondité et leur valeur. Parmi les douze cent cinquante-huit morceaux qu'ils avaient apportés au Palais des Champs-Elysées, on distinguait la *Femme au paon* de Falguière, la *Danseuse* de Chapu, le *Velasquez* de Frémiet, le *Combat de Persée et de la Gorgone* de Marqueste... Deux médailles seulement de 1re classe furent attribuées, l'une à *la Sirène* de Puech, l'autre aux *Lutteurs* de M. Maurice Charpentier.

(2) Sylvestre, dans l'*Art Français* du 21 juin 1890.

(3) Maurice Albert, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, p. 61.

bout réfractaire au milieu dans lequel il vit ? N'éprouvera-t-il pas enfin ce que M. Paul Bourget a si bien défini « les sensations d'Italie » ? A-t-il oublié les pieux souvenirs de son enfance et de ce foyer familial si religieux dans lequel il a grandi ? Attendez, et vous verrez à la fin tous ces souvenirs se réveiller, toutes ces images revivre dans son âme. Il suffira d'une étincelle pour rallumer ce foyer qui n'est pas éteint, d'un léger choc pour faire vibrer des cordes qui semblaient muettes. Ce que Rome n'avait pu faire, un voyage en Ombrie l'a produit.

Une des critiques des plus vives adressées, il y a quelques années, au régime de l'Académie de France, était de confiner les pensionnaires à la Villa, de les y figer dans un isolement qui atrophiait leur talent et leur sens artistique. L'article 4 du nouveau règlement les oblige à un voyage en Grèce et l'article 3 autorise les autres excursions. Ces voyages étaient déjà en usage au temps de Denys Puech. C'est ainsi qu'il visita cette Ombrie dont un livre récent nous a révélé l'âme pleine de mystérieuses attirances (1). Puech fut à Spolète, à Pérouse, à Assise, à Padoue ; les souvenirs de « la grande infortune Romaine » du lac de Trasimène l'émurent moins que le mysticisme du patriarche d'Assise ; les œuvres de Giotto furent pour lui une révélation ; il y lut les miracles de miséricorde prodigués par le Sauveur à quiconque vient vers lui avec un cri de souffrance ou une parole d'amour ; il y apprit à connaître, non pas le Christ Byzantin à la majesté formidable et terrible, mais le *Bambino* que porte une Madone douce et charmante, ou bien le Fils de l'homme supérieur seulement à ses disciples par la grâce solennelle de sa démarche et la pureté mélancolique de ses traits. Il en rapporta *la Vision de Saint Antoine de Padoue.* Cette œuvre, qui fut son quatrième et dernier envoi de Rome, figura ensuite au salon de 1895 et plus tard à l'Exposition Universelle de 1900.

Le saint à genoux lève les bras pour recevoir l'Enfant Jésus que la Vierge lui donne. Son corps se dessine à ravir sous les vêtements de bure qui le recouvrent. La figure émaciée sans excès exprime l'extase de l'amour divin, le regard semble défaillir dans la contemplation de

(1) L'Ombrie. — *L'âme des cités et des paysages*, par M. René Schneider, professeur de Rhétorique au Lycée de Toulouse, actuellement maître de Conférences à la Faculté des Lettres de Caen. Ouvrage couronné par l'Académie Française.

l'Enfant-Dieu qui, souriant, penche vers lui ses mains potelées, ses joues pleines et charmantes. La Sainte Vierge, toute jeune et délicate, cède son fils dans un geste d'affabilité gracieuse où elle marque sa bonté maternelle, tandis que ses yeux modestement baissés, même devant un saint, révèlent l'exquise réserve de son âme virginale. Un groupe d'anges en haut contemple cette scène, des lis se dressent sur le sol comme pour l'embaumer de leur parfum. Il y a là une scène pieusement idéale, ou, pour employer le mot propre, véritablement séraphique. Ce que le peintre le plus habile réalise difficilement avec le pinceau, Denys Puech l'a rendu avec le ciseau. C'est vraiment d'une main éthérée qu'il a caressé le marbre de ce bas-relief dans les proportions réduites duquel on dirait qu'il a voulu concentrer toutes les aspirations mystiques de son enfance et des premières années de son adolescence. Il faut surtout le féliciter d'avoir su échapper au défaut que l'on rencontre dans presque toutes les Nativités des plus grands Primitifs. Dans les plus ravissantes, il y a généralement un personnage *râté* (1): celui



En souvenir d'un naufrage (Esquisse).

(1) Dans l'*Art et les artistes* de décembre 1906, l'article qui a pour titre *Noël*.

même du petit Jésus. Les artistes semblent avoir désespéré d'exprimer le caractère exceptionnel du sujet et se sont réfugiés dans un *schéma d'enfant.* Ainsi firent Fra Angélico, Giotto, Fiorengo di Lorenzo, Ferrari et bien d'autres. On n'adressera pas le même reproche à Puech.

Rien n'est plus gracieux que cette échelle de personnages se reliant entre eux par le sentiment. La divine chasteté de la Vierge, l'adorable inconscience du petit Jésus, la profonde intensité de l'amour mystique qui anime saint Antoine, se fondent dans une merveilleuse gamme d'harmonie, aussi bien dans la pensée que dans l'exécution d'une rare sûreté de dessin, d'une suprême justesse de mouvement. Tout y est parfait d'interprétation, et on ne saurait trop faire l'éloge du goût qui a présidé au choix des accessoires et à leur arrangement dans l'église où se passe la scène. Une autre qualité frappe particulièrement dans cette œuvre, c'est la puissance du coloris que l'artiste a su faire naître dans le modelé des chairs si différent de celui des vêtements, fouillé et caressé avec une maîtrise adorable. En résumé, c'est une page de la vie spirituelle écrite sur le marbre avec l'âme de Murillo.

Le rêve de saint Antoine de Padoue n'a pas eu le succès mondain et bruyant de certaines autres œuvres de Denys Puech ; il n'a pas provoqué, comme la *Seine* où la *Sirène,* l'envoi de sonnets à l'auteur. Mais il a montré que le ciseau de notre sculpteur pouvait traduire les aspirations religieuses avec la même gracieuse finesse que les sentiments plus humains. Saint Antoine de Padoue n'impressionnera pas fortement la masse des fidèles qui rempliront le temple ; mais il émotionnera doucement ceux qui s'approcheront de lui. Ce bas-relief a eu, comme bien de choses ici-bas, la destinée qu'il méritait ; on ne l'a pas placé dans une église, ou sur un autel ; il aurait beaucoup perdu à être vu de loin et en haut ; on l'a mis dans une galerie particulière où l'ayant plus près et en face des yeux, on jouit davantage de sa perfection (1); mais pourquoi y fait-il seulement les délices de quelques privilégiés ? Les galeries anglaises, celles notamment de South Kensington, ont la bonne fortune de recevoir souvent en dépôt des collections particulières. Il serait à désirer que cette coutume si avantageuse pour le public et pour les

(1) Le marbre est chez M. Paul Leroy-Beaulieu à Paris.

musées dont elle accroît momentanément les richesses, vint à s'établir parmi nous. Un des plus généreux d'entre les amateurs parisiens, M. Doistau, dont les vitrines sont toujours libéralement ouvertes soit pour des dons aux musées nationaux, soit pour des prêts aux expositions, a bien voulu donner le bon exemple, en déposant au Louvre et aux Arts décoratifs une partie de ses collections. Si cet exemple était suivi, les collections privées contribueraient, sans se dépouiller, à répandre ces jouissances esthétiques qui sont encore heureusement un des besoins de notre race.

Denys Puech avait passé quatre années à la Villa Médicis : chaque année avait été marquée par l'envoi d'une des œuvres que nous venons d'énumérer. Notre sculpteur voulut y passer une année de plus que celles qu'imposaient le règlement et l'usage. Ce n'est pas Rome qui le retenait ainsi, mais de Rome il rayonnait sur l'Italie et ce qu'il n'avait pas trouvé dans l'imposante solennité et dans l'obsession de l'antique Ville Eternelle, il le trouva ailleurs. Depuis Charles VIII, à peu près chaque vingt ans, la mode veut en France qu'on découvre l'Italie. Pourquoi s'en étonner ? Cette terre divine est si riche qu'on peut s'y promener longtemps, en rencontrant toujours des sensations nouvelles ; les beautés qu'elle renferme changent d'aspect avec le temps et les événements, et devant le même monument nos impressions d'hier ne seront pas celles de demain. On répète alors volontiers ce qu'écrivait Pétrarque :

Cujus ad eximios ars et natura favores
Incubuere simul, mundoque dedere magistram !

Lorsque Denys Puech visita pour la première fois Venise, Florence, Pérouse, Padoue, Assise, Mantoue et Naples, nous en étions encore en France aux livres de Taine. M. Emile Gebhart ne nous avait pas donné l'*Italie Mystique* ; M. Henri de Régnier n'avait pas tracé ses *Esquisses Vénitiennes* (1) ; M. Paul Bourget n'avait pas écrit « le journal d'une longue excursion faite dans l'automne de 1890 à travers la Toscane, l'Ombrie, les Marches, la terre d'Otrante et la Calabre par un roman-

(1) *Esquisses vénitiennes*, par Henri de Régnier, avec dix planches hors texte gravées en taille-douce et des dessins dans le texte, par Maxime Dethomas, 1 vol. in-4° de 81 pages, Paris, collection de l'*Art décoratif*, 1906. — Cf. *Venise*, par Pierre Gusman, dans la collection des « Villes d'art célèbres », Paris, Laurens.

cier en vacances » ; ni M. Schneider, ni M. Maurel, ne nous avaient encore révélé les mystérieuses beautés de l'Ombrie et des petites villes d'Italie (1). Aussi est-il curieux de trouver dans la correspondance de Puech quelques-unes des impressions que nous retrouverons plus développées dans ces livres. Tant il est vrai qu'aux âmes éprises d'idéal, aussi bien aux artistes qu'aux littérateurs et aux poètes, la révélation de la beauté réserve les mêmes sensations et partant les mêmes jouissances !

Sur Venise Puech est assez bref. La ville de marbre et d'eau est aussi celle des ombres et des fantômes. L'irréalité de ses mirages a peut-être trompé ses yeux qui chantaient des beautés moins fuyantes et plus rayonnantes.

Dans Venise la rouge,
Pas un bateau qui bouge,
Pas un pêcheur dans l'eau,
Pas un falot.

Seul, assis à la grève,
Le grand lion soulève
Sur l'horizon serein
Son pied d'airain.

Ainsi chantait, en noctambulant devant Saint-Marc, le jeune Alfred de Musset, drapé dans sa cape romantique, pendant que George Sand, malade, recevait à l'hôtel les soins du docteur Pagello. Ni le romantisme de 1830, ni la fantastique figure de cette cité endormie au rythme des gondoles ne paraissent émouvoir l'artiste amoureux de réalités plus vivantes.

C'est sur les routes et à travers les ravissantes cités de la Toscane et de l'Ombrie que Denys Puech se plaît à cheminer. C'est là surtout qu'il contemple des spectacles en harmonie avec son état d'âme.

Florence devait particulièrement lui plaire ; on a dit de la ville de Fiorino qu'elle fut la seconde, par ordre de dates, de cette admirable trinité dont Athènes et Paris sont les deux autres termes. Au plus Parisien de nos sculpteurs la capitale de la Lombardie, avec son admirable ceinture de petites cités, devait offrir d'irrésistibles attractions. C'est la ville des fleurs, la ville de grâce et d'amour, et aussi bien dans sa campagne voluptueuse qu'en présence des peintures de Giotto ou de Santa-Croce on éprouve au degré le plus intense la joie de la vie. Avez-vous jamais, au déclin du jour, gravi à travers les oliviers, les vignes hautes et d'odorants iris, la colline de Settignano ? C'est au flanc

(1) *Petites villes d'Italie.* Toscane, Vénitie, par André Maurel. Paris, Hachette, 1906.

de cette colline, dans sa villa de la Capponcina, qu'habite Gabriel d'Annunzio, l'auteur de *la Fille de Jorio* et d'une *Vie de Dante* que tous les écoliers d'Italie devront apprendre par cœur ; si l'accueil de l'illustre poète paraît au premier abord sévère (1), on découvre vite la source de l'inspiration de celui qui a écrit dans ce cadre merveilleux la *laus vitæ.* Le retour sur les rives de l'Arno est un ravissement ; tout est vert et on n'aperçoit même pas un sillon sur cette terre qui nourrit à la fois l'olivier, la vigne et le froment. A Florence, en dépit des transformations politiques et sociales, on retrouve partout les vestiges du grand rôle qu'elle joua entre les Républiques Italiennes et de la domination des Médicis. Puech sentait la grandeur de tous ces souvenirs, et, pendant la courte durée de son premier séjour à Florence, nous le trouvons tantôt sous la coupole dont Brunelleschi couronna la cathédrale, tantôt en contemplation devant les Madones de Cimabue ou de Giotto. Mais ce sont surtout les œuvres de Donatello qui l'attirent ; il y a des contradictions qui l'étonnent, un mystère dont il cherche à pénétrer le sens. De tous les artistes de la Renaissance Florentine, Donatello fut celui dans lequel le Naturalisme s'incarna de la manière la plus forte et la plus séduisante, à cause de la surabondance de vie qu'il met dans la plupart de ses œuvres ; il exprime avec autant d'énergie les sentiments qui dégradent que ceux qui ennoblissent la nature humaine. Comme Rodin et Constantin Meunier, il paraît parfois se complaire dans des représentations ignobles (2) et sa verve ne le sert jamais mieux que lorsqu'il trace des figures de bourreaux. Ce même Donatello sait, quand il veut, et c'est par là qu'il devait séduire Puech, donner à la représentation de l'enfance une grâce exquise. Il suffit pour s'en convaincre d'avoir vu son Saint-George ou son David, non pas le roi-prophète qui décore l'extérieur du *Campanile* (3), mais le berger naïf et intrépide, vainqueur de Goliath, qui

(1) Le grand écrivain n'a rien négligé pour écarter les importuns. Au-dessous de la cloche d'entrée on lit cette inscription : *Noli me tangere.* Une meute de levriers accompagne toujours le maître de céans. Voilà pourquoi on lit sur un pilier du portail cette autre épigraphe : *Cave canes et dominum.* Quand on a pu franchir, sans accroc, ni heurt, ces premières défenses, on reçoit un accueil charmant dont nous sommes heureux de consigner ici le souvenir.

(2) Ce mot est pris ici dans son sens originaire, opposé au genre noble.

(3) Les grandes statues d'apôtres et de prophètes que Donatello sculpta pour la façade du Dôme ou pour les niches du *Campanile*, étaient destinées à produire plus d'effet de loin que de près. Conformément

orne la galerie des Uffizj. « Dans l'une et dans l'autre de ces statues, l'idéal héroïque est relevé par son accessoire le plus charmant, par la naïveté de l'adolescence, qui paraît un peu moins dans la figure de saint George, dont la fougue concentrée et le regard fixe et ferme exercent une sorte de fascination sur quiconque s'arrête pour le contempler. Saint George est le type chevaleresque par excellence, à la fois libérateur et missionnaire, administrant le baptême après la délivrance et ne soupirant après d'autres gloires ni après d'autres couronnes que celle du martyre. De là, des différences essentielles entre les deux caractères. Le jeune David respire la jubilation de sa récente victoire ; le saint George semble méditer ou comprimer un élan, et sa main délicate et ferme, si admirablement dessinée sur son bouclier, complète l'idée que ses formes sveltes et élancées donnent de son organisation exquise (1). » Cette finesse gracieuse plaisait à Puech et quand, plus tard, nous l'entendrons se réclamer des artistes de la Renaissance, c'est à Donatello qu'il songera. On peut dire, en effet, qu'à cinq siècles de distance, il sera un de ces successeurs de Donatello dont on nous a expliqué la filiation (2) ; ces successeurs furent des sculpteurs qui, puisant dans le naturalisme du maître, dans sa manière ingénieuse et pittoresque, des motifs d'inspiration, créèrent un art plein de grâce et riche en beauté souriante. « Absolument maîtres des procédés de Donatello, dont ils ont suivi avec passion les travaux et les diverses manières, ils ne vont plus poursuivre comme lui l'expression du caractère et de la force terrible..., mais ils vont se préoccuper surtout d'atteindre le sentiment de la grâce et de la beauté ; un style aimable et pur, hautement élégant, doux sans mollesse, imposant et digne, sans aller jusqu'à l'ardeur d'un naturalisme intensif. » Tels étaient ce Mino da Fiesole, ornemaniste charmant, qui massa le marbre *come se fosse une cera molle*, cet Antonio Rossellino qui, entre tant d'ouvrages exquis, a laissé ce tombeau du jeune cardinal Jean de Portugal, dont Vasari a

à un usage que Denys Puech a fait revivre dans le bas-relief de saint Hilarian et ailleurs, Donatello a représenté David, Jérémie et saint Jean-Baptiste sous les traits de trois honnêtes bourgeois Florentins, ses contemporains. Son David est fort bien reproduit dans *Florence* de M. Emile Gebhart (p. 108). On le croirait sculpté par le ciseau de Rodin.

(1) Rio. *L'Art chrétien*, t. I. *La Renaissance et les Médicis*, p. 326 et suiv.

(2) P. de Bouchaud. *Les successeurs de Donatello*, vol. in-18. Lemerre.

dit qu'il n'était pas d'œuvre *che di politezza a di grazia passare la possa in maniera alcuna.* Puech n'est-il pas de cette famille ?



Vierge (Statue marbre).

Malgré tout, ce n'est pas Florence qui paraît avoir excité sa plus vive admiration. Dans cette cité où les Médicis furent maîtres absolus, les artistes, devenus courtisans, prostituèrent quelquefois leur talent ; ils allèrent jusqu'à glorifier les crimes ou les vices du souverain. Ils portèrent tous la même livrée, s'accoutumèrent aux mêmes évolutions, peignirent, bâtirent ou sculptèrent suivant les fantaisies du même maître. Les artistes de l'Ecole Siennoise ou de l'Ecole Ombrienne nous laissent une autre impression de variété et de liberté dans l'inspiration. Tant il est vrai que dans ces démocraties turbulentes la sève du génie national devait être plus vivante et plus féconde que dans la stagnation d'un pouvoir absolu ! C'est l'impression que l'on éprouve, lorsqu'en quittant Florence, on se rend à Sienne, en passant par San-Gimignano. Dans ces deux villes, la première visite doit être pour le palais public, ce cœur de la cité, où la vie municipale fut autrefois si intense. A San-Gimignano, au-dessous d'une fresque de Lippo Memmi, une inscription rappelle que Dante y parla au nom de Florence ; c'est dans cette même salle où, en présence de Dante, on délibéra pour savoir si on se donnerait à Sienne ou à Florence, que l'on discute aujourd'hui sur les oc-

trois et les chemins. Du palais municipal il faut aller admirer ces immenses fresques dont la vanité des vieilles familles Guelfes ou Gibelines, les Ardinghelli et les Salvucci, a recouvert les murs de toutes les chapelles. Sur les froides murailles de la collégiale, c'est à droite Barna, qui raconte la vie de Jésus, et, à gauche, Bartolo di Frédi qui rappelle tout l'Ancien Testament ; mais la merveille est le saint Augustin de Benozzo Gozzoli ; il est impossible de donner dans la figure tourmentée du grand Docteur une image plus pénétrante de sa vie qui va des plus basses voluptés aux plus hautes aspirations du monde surnaturel. Dans la chapelle du chœur de San Agostino, on voit comment un grand artiste, qui ne fut peut-être pas un peintre parfait, mais qui fut à coup sûr une âme d'élite, sût comprendre son héros et nous en donner l'image la plus intelligente, la plus intense et la plus juste que nous connaissions.

A Sienne, Denys Puech retrouva les souvenirs de France. Avant et comme Paul Bourget, il dut, en se promenant sur cette place publique que domine la tour du *Mangia*, évoquer l'étonnante apparition de notre Montluc ; c'est là que, mourant de fièvre et de blessures, le vieux guerrier entendit que le peuple voulait se rendre ; il se vêtit de son armure, et, le visage frotté de vin rouge, pour dissimuler sa pâleur, à peine capable de se tenir, il courut prêcher la bataille à des affamés que son courage enleva encore. Rien ne contraste plus avec les fureurs de Montluc que la tendresse des primitifs Siennois, de Guido, de Mino, de Borna et tant d'autres. Les fresques du Dôme intéressèrent particulièrement Puech, ses lettres le prouvent ; le Pinturicchio y a représenté dix scènes de la vie du pape Pie II, Œneas Silvius Piccolomini. Il ne mentionne pas la descente aux limbes du Sodoma où se trouvent cependant une Ève et un Abel qui auraient dû impressionner le futur auteur de la *Sirène*. « Le Seigneur entre dans cette région des vagues ténèbres, et, courbé vers les âmes, il les tire une à une de la nuit profonde. Quel est ce jeune homme étonné qu'il prend à lui d'une main si douce ? Ah ! si ce n'était Abel, l'enfant assassiné par le premier meurtrier, ni Adam, ni Ève, qui sont debouts dans le coin, ne le regarderaient de ce regard. Le père tient ses bras croisés, comme un ouvrier bien las d'avoir tant gagné son pain à la

sueur de son front. Ève croise ses bras aussi, des bras paresseux qui s'achèvent en des mains fines et inhabiles au labeur. La grâce de son jeune corps, ses cheveux épars sur ses molles épaules, son front et sa bouche sans un pli, l'ovale de ses joues sans une ride la montrent pareille à la Vierge qu'elle fut dans le jardin de l'Eden et avant le péché. Le Sauveur en la ressuscitant, lui a rendu sa beauté première, mais non pas son âme d'alors, car ses yeux ne contempleraient pas ainsi le réveil de son fils Abel, si elle ne se souvenait pas de l'avoir tant pleuré, si elle ne songeait pas à l'autre, au coupable vers qui ce Sauveur ne se penchera jamais. Le ravissement d'une âme rachetée, la mélancolie de l'irréparable regret, l'étonnement du bonheur après tant de larmes, le sérieux du repentir après tant de responsabilités semblent flotter avec l'ombre des cheveux dénoués sur ce visage délicat et triste (1). »

L'Ombrie ne nous avait pas encore été révélée par les livres de M. Paul Bourget et de M. Schneider et nous ne croyons pas que Puech connut les pages que lui a consacrées Rio. Mais l'artiste n'a pas besoin de ces révélations : mis en présence du type d'art qui correspond à celui qu'il porte au fond de son âme, il éprouve à ce contact une commotion qui illumine son esprit d'une plus vive clarté que toutes les dissertations et tous les livres. Telle fut la sensation de Puech en présence des œuvres du Pérugin et de ses disciples.

« A Terne et à Foligno, écrit-il, rien de bien remarquable, mais à Montefalco, à 8 kilomètres de Foligno, où nous sommes allés coucher hier soir, nous avons trouvé des fresques qui sont parmi les plus belles de l'école Ombrienne, du Pérugin, du Bienheureux Angelico, Spagna, Tiberio d'Assise et Melanzio de Montefalco. Ces deux derniers, peu connus, les malheureux, parce qu'on a couvert leurs peintures d'un détestable badigeon blanc... ; celles qui restent sont admirables, bien supérieures aux œuvres du Pérugin et des autres, elles ont leur suavité, leur sentiment religieux plus accentué, plus pénétrant et pas du tout leur symétrie conventionnelle. C'est du vrai plein air, de la vraie simplicité, sans manières, sans recherche. Oh ! c'est admirable ! Raphaël

(1) Paul Bourget. Ouv. déjà cité, p. 51 et suiv.

L'ENFANT AU POISSON



a une forme plus savante, mais comme au point de vue du sentiment religieux il est loin de ces ignorés que j'ai vus aujourd'hui !... C'est de l'impressionnisme et en effet je comprends mieux à présent ce que cherchent quelques peintres modernes comme Bastien Lepage, Puvis de Chavannes et autres. Si on pouvait réunir ces chefs-d'œuvre, quel beau Musée l'on ferait ! Et cependant, non ! car le cadre manquerait. Une fresque simple montrant une action simple, celle-ci, par exemple, qui m'a beaucoup frappé : Saint François d'Assise se fustigeant, s'aperçoit que deux anges debout le regardent en pleurant. C'est de toute beauté et derrière ces trois belles figures un paysage bleuté gris, mais de ce gris et de ce bleu indéfinissable : cette fresque, dis-je, est mieux dans ces petits cloîtres humbles, pauvres, perdus dans la campagne ou dans les environs des villes ; c'est là qu'il faut les voir et non dans nos salles pleines de dorures et de riches tapisseries. Je suis ravi du commencement de ce voyage, mais comme vous voyez, nous cherchons en dehors de l'itinéraire classique, sans cependant le dédaigner. »

Puech devait se sentir naturellement attiré vers les œuvres du Pérugin et de l'Ecole Ombrienne ; il y avait entre eux de mystérieuses affinités. Ces génies, plus féminins que mâles, ont un étrange pouvoir de séduction ; ils enchantent et tourmentent leurs adorateurs ; on les quitte et on retourne à eux, avec les entraînements de la passion :

..... tous les êtres aimés
Sont des vases de fiel qu'on boit les yeux fermés...

Il y a dans la peinture du grand Ombrien une tendresse exquise, une sensibilité presque maladive que Puech devait plus tard, peut-être avec moins de sincérité et plus de maniérisme, faire passer dans la *Sirène* et dans la *Seine*.

Ni dans les souvenirs, ni dans la correspondance de Puech voyageant à travers l'Ombrie, il n'est fait mention de Pérouse. Il a dû cependant, comme tous ceux qui quittent Orviéta en contournant le lac de Trasimène, apercevoir « la cité montagnarde et farouche, aux maisons de pierres sombres et hautes, nid d'aigle qui menace au loin l'immense horizon où dorment Assises, Foligno, Spolète. » A-t-il reculé devant l'ascension d'une heure nécessaire pour arriver à la vieille ville ?

Ou cette place forte entourée d'une ceinture d'églises et de couvents, n'a-t-elle pas fait impression sur cet esprit plus sensible aux grâces de la forme qu'au sentiment de la puissance ? Il y a dans le Cambio — à la bourse d'autrefois — des peintures où le Pérugin a mélangé, suivant le goût de la Renaissance, les souvenirs mythologiques à des images toutes chrétiennes ; les Prophètes et les Sibylles y voisinent avec Jupiter et Vénus. Rien ne symbolise mieux que ce mélange cette fin du xv[e] siècle où les tristesses mystiques du moyen-âge commencent à se dissiper au souffle du paganisme renaissant. Pour nous, nous ne pouvons quitter Pérouse ni passer sur la place du Dôme, devant le petit palais de l'archevêché, sans songer que là vécut longtemps d'une vie toute évangélique et intellectuelle ce cardinal Pecci qui connaissait et aimait si bien notre pays de France.

Nous n'en finirions pas, si nous voulions suivre Puech dans ses pérégrinations à travers l'Italie. « J'ai, dit-il, passé trois jours pleins au musée de Naples ; c'est là où l'on voit le naturalisme Grec. Il est autrement beau que l'art pédant de l'Apollon du Belvédère. » De Naples, il remonte à Venise et à Milan. Dans la capitale de la Lombardie il ne se trouva pas, comme ailleurs, dépaysé ; c'est certainement la plus Française de toutes les villes Italiennes ; elle sut nous rester fidèle même aux heures troubles où la France et l'Italie feignaient d'être brouillées. Napoléon aima Milan et le lui prouva en ordonnant l'achèvement de la façade du Dôme. On admirait et on a admiré longtemps après sans réserve ce que Taine appelle « une cristallisation colossale » ; elle passa longtemps pour une des merveilles du monde. En 1864, Ibsen écrivait à Bjœrnson : « Ni le style grec, ni les styles qui procèdent de lui ne me plaisent autant que le gothique. A mes yeux, la cathédrale de Milan est ce qui s'est fait de plus gigantesque en architecture. L'homme qui a dessiné le plan d'un tel ouvrage devait, à ses moments perdus, rêver de fabriquer une nouvelle planète et de la lancer dans l'espace. » On en est aujourd'hui bien revenu et la cathédrale de Milan expie sa gloire excessive. Cette joyeuse Babel est bien le chef-d'œuvre d'une dynastie de parvenus. Orgueilleuse comme l'âme d'un Visconti, elle ne pouvait surgir que là, au carrefour des trois civilisations : *opus francigenum*, alourdi par des mains germaniques, dans le tapage d'une

fête italienne. Cette débauche minérale simule magnifiquement le prodige. L'illusion ne s'évanouit qu'à l'analyse. Parmi ces milliers de statues, fabriquées à l'entreprise, bien peu méritent un regard : aux rares œuvres des imagiers de Lombardie, la commande moderne a infligé d'outrageants voisinages (1).

Des œuvres de Léonard de Vinci, comme statuaire, Puech ne retrouva rien à Milan. Mais il se rendit compte de la façon dont le grand artiste, rompant avec la manière sèche et anguleuse des primitifs, avait recherché et trouvé la fluidité de l'enveloppe et ce fondu du modelé que les Italiens appellent *lo sfumato*. Là encore la leçon ne fut pas perdue.



Copie d'une tête en bronze du Musée d'Athènes
(Dessin à la plume).

Cette longue promenade à travers l'Italie ne devait pas suffire à Puech. Il fut en Grèce, en Egypte, à Londres où il trouva une admirable collection de marbres de Phidias pris au Parthénon. Il fut enfin en Espagne d'où il écrivait à son fidèle correspondant une lettre par laquelle nous terminerons ce trop long chapitre. Elle différencie d'une façon aussi juste que caractéristique la manière Espagnole de la manière Italienne. « L'art, écrit Puech, est bien intéressant en Espagne. Il n'a pas la mesure et le goût qu'il a en Italie : mais il a plus d'exubérance, plus de passion et de sentiment dramatique. Aussi dans les scènes de la Passion est-il supérieur à mon avis ; l'angoisse y est plus navrante, la douleur moins consolable et la vérité toujours soulignée

(1) *Le Temps* du 6 août 1906 à propos de la catastrophe de l'Exposition de Milan.

avec instance. Le pauvre corps du Christ est déchiré, ensanglanté comme s'il avait été traîné toute une journée dans les chemins pierreux et pleins de ronces. Tout saigne dans les rétables d'autel. » Nous avons tenu à citer ce passage entier, non seulement pour montrer combien Puech avait compris l'art Espagnol, mais aussi pour répondre aux préjugés de ceux qui prétendent juger cet art par la procession du Vendredi-Saint à Séville ou par quelques *Pasos* du XVIII[e] siècle dans lesquels une grâce affectée et mignarde, des poses prétentieuses et cherchées ont remplacé la rudesse des âges précédents. Quand il écrivait la lettre précitée, Puech devait avoir sous les yeux ce groupe du Musée de Valladolid dont les admirables sculptures portent l'empreinte du naturalisme le plus violent ; deux statues colossales de larrons aux lèvres tuméfiées, aux yeux sortis de la tête, y sont si effrayantes qu'un voyageur en les apercevant écrit s'être cru en présence « d'un bagne de géants ». Nous n'avons jamais pu contempler ces statues de bois, peintes et dorées, ces Vierges toujours vêtues de bleu et de blanc, ces Judas à la barbe rouge et à la cagoule jaune, sans rendre hommage, comme Puech, aux puissants artistes de la Renaissance Castillane.



Portrait (Buste marbre).



Etude pour une statue de source (Dessin au crayon).

VIII

L'ESTHÉTIQUE DE PUECH

UN PROCESSUS ARTISTIQUE. — PUECH DONNE RAISON AUX NÉO-PLATONICIENS. — LOIN DE L'ECOLE.
PARISIEN, GREC ET ITALIEN. — NATURALISME ET IDÉALISME. — BEAUTÉ PAÏENNE
ET STATUAIRE ARISTOCRATIQUE. — PLUS DE GRACE QUE DE FORCE.
ENTRE VIRGILE ET MUSSET.

DEPUIS Gavernac, en passant par l'atelier de Mahoux et l'Ecole des Beaux-Arts, nous avons suivi Denys Puech, pas à pas, jusqu'à la fin de son séjour à Rome. Si les théories de Taine sont exactes, nous devrions pouvoir tirer de cette étude une conclusion immédiate et dire dès maintenant quel sera son idéal, où il puisera ses inspirations et quel sera le caractère dominant de ses œuvres. Le caractère dans l'art, et particulièrement dans la sculpture, c'est le rapport des formes avec les idées, la conformité de l'œuvre avec l'idéal que l'artiste porte en lui-même. Quel est cet idéal ? Pour Platon l'art ne saurait avoir d'autre objet

que la réalisation du beau et l'idéal Platonicien est « Dieu lui-même conçu par la raison dans le pur enthousiasme de l'amour ». Nous avons connu le beau dans une vie antérieure, lorsque nous étions en rapport direct avec la Divinité, et si, en présence de la beauté terrestre, l'idée du beau se réveille en nous, c'est « par le ressouvenir de ce que notre âme a vu dans son voyage à la suite de Dieu ». La théorie Platonicienne n'est pas, comme on l'a dit souvent, une hypothèse absolument chimérique. Après avoir été combattue et abandonnée au XVIIIe siècle (1), elle a été reprise par Kant, et, après lui, dans l'Université de France, sous des formes nouvelles, par des maîtres éminents. Dès 1818, dans son cours, Victor Cousin traitant la question avec l'ampleur oratoire qui lui était propre, assignait à l'art, pour but suprême, l'expression de la Beauté morale (2). Plus tard, dans deux gros volumes (3), M. Charles Lévêque, tout en repoussant la théorie de la réminiscence, entre en pleine métaphysique et place dans l'infini la Beauté parfaite et absolue. A une époque plus rapprochée, nous avons entendu dans sa chaire d'esthétique au collège de France, M. Charles Blanc confesser avec plus de ferveur encore sa foi Platonicienne. Au début de sa *Grammaire des arts du dessin*, il dit formellement que nous apportons en naissant l'intuition du Beau et « sans doute une secrète réminiscence de la grâce primitive du genre humain ». L'art a pour mission « de rappeler parmi nous l'idéal, c'est-à-dire de nous révéler la beauté primitive des choses, d'en découvrir le caractère impérissable, la pure essence ». Il est absolu et il est religieux, parce que le beau qu'il doit exprimer « est un reflet de Dieu même ». La forme humaine est celle de la beauté par excellence, car, lorsque nous l'apercevons en ce monde, la beauté humaine laisse « transparaître un instant la beauté infinie, la beauté divine ». La na-

(1) Notamment dans l'ouvrage de Cabanis dont le titre seul est un programme : *De l'influence du climat sur les habitudes morales.*

(2) *Le Vrai, le Beau et le Bien.*

(3) L'Académie des sciences morales et politiques ayant proposé, en 1857, pour sujet de concours cette question : « Rechercher quels sont les principes de la science du Beau et les vérifier en les appliquant aux beautés les plus certaines de la nature, de la poésie et des arts, ainsi que par un examen critique des plus célèbres systèmes auxquels la question du beau a donné naissance dans l'antiquité et surtout chez les modernes ? » cinq mémoires lui furent adressés avant le terme fixé et celui qui obtint le prix, revu et considérablement augmenté par son auteur. M. Charles Lévêque, a été publié sous ce titre : *La science du beau étudiée dans ses principes, dans son application et dans son histoire.*

ture a créé les individus, Dieu seul a conçu les genres et le principal rôle de l'art, sa grandeur suprême consistent à remonter « de l'individu au genre, de l'accidentel au permanent », à élever le portrait à la dignité d'un type, et à idéaliser la beauté individuelle, autrement dit à la concevoir à un degré supérieur de perfection et à la rattacher, « elle périssable, aux espèces qui ne périssent pas ».

A ce beau un, universel, immuable, prototype de la perfection, tel que l'entendent les métaphysiciens et à leur suite les académiciens, l'école positiviste oppose des théories qui, d'abord très répandues en Allemagne et en Angleterre, ont reçu en France leur formule définitive dans les ouvrages de M. Taine (1) et de M. Eugène Véron (2). Pour eux le beau relève de l'art, et non pas l'art du beau. Celui-ci n'a pas d'existence propre, il doit entièrement la sienne à celui-là. L'art s'adresse en réalité à tous les sentiments sans exception, espoir ou terreur, douleur ou joie, haine ou amour, il rend toutes les émotions qui agitent le cœur de l'homme sans s'inquiéter de leur rapport avec la perfection visible ou idéale. Il exprime même le laid et l'horrible, sans cesser d'être l'art et de mériter l'admiration. Partant de là, on donne de l'art cette définition générale et compréhensive : « La manifestation d'une émotion se traduisant au dehors, soit par des combinaisons expressives de lignes, de formes ou de couleurs, soit par une suite de gestes, de sons et de paroles soumis à des rythmes particuliers. » L'esthétique, au lieu d'être simplement la science du beau, devient l'étude des manifestations du génie artistique. Ce génie lui-même, loin d'être un procédé conscient agissant librement dans toutes les directions, est la résultante de forces diverses. Il obéit à l'action combinée de la *race*, du *sol*, du *moment* et du *milieu*. A l'origine, le sol et le climat ont imprimé à l'homme des impulsions, des tendances diverses qui, s'accumulant dans une longue suite de générations façonnées par les mêmes causes, prennent une forme précise, durable, pour ainsi dire indélébile, et se transmettent héréditairement : c'est la *race*. Transportées dans des milieux différents, les races conservent leurs aptitudes

(1) *Nouveaux essais de critique*. — *Histoire de la littérature Anglaise* et surtout *Philosophie de l'art*.
(2) *Supériorité des arts modernes sur les arts anciens*, Guilhaumin, 1862, et *L'Esthétique*, Reinstald, 1878.

premières, mais en les modifiant pour les adapter à leurs nouvelles conditions d'existence. A l'influence fixée dans la race s'ajoute incessamment chez tout individu celle du *sol* sur lequel il vit. Tout homme profite des conquêtes de ses devanciers, et son rôle varie selon le *moment* auquel il intervient dans l'action commune. Enfin, à chaque époque, nous voyons ces puissances diverses agir concurremment et créer un état déterminé, un *milieu* qui, à son tour, devient une force spéciale. La race, le sol, le passé historique poussent l'artiste dans une certaine direction et l'exemple des contemporains agissant dans le même sens contribue à l'y maintenir. Taine a fait d'ingénieuses applications de cette théorie à la Grèce, à l'Espagne, à la peinture Flamande.



L'Enfant au Poisson (Groupe marbre).

Mais s'il est un artiste qui puisse lui infliger un éclatant démenti, c'est assurément Denys Puech. Quand on connaît la race de laquelle il descend, le sol où il est né, le moment de sa maturité intellectuelle, le milieu où il a vécu, on est bien forcé de reconnaître qu'il portait au

fond de son âme, une idée plus ou moins confuse de la Beauté et l'on est tenté de se demander avec Lamartine :

> Beauté, secret d'en haut, rayon, divin emblème,
> Qui sait d'où tu descends ! Qui sait pourquoi l'on t'aime ?
> Pourquoi l'exil te poursuit ? Pourquoi le cœur aimant
> Se précipite à toi, comme un fer à l'aimant ?
> D'une invincible étreinte à ton ombre s'attache,
> S'embrase à ton approche et meurt quand on l'arrache.

Lorsque les regards du jeune sculpteur rencontrèrent pour la première fois la beauté qu'il avait rêvée, il aurait, comme tous les artistes, voulu la retenir pour toujours, s'en rendre maître. Mais elle lui échappe rapidement ; elle est individuelle, par conséquent vivante et vivante elle périra. C'est alors qu'il désire assurer son immortalité et lui donner la perfection que par elle il a entrevue. Pour cela il devra *l'idéaliser*, c'est-à-dire la concevoir dans un degré supérieur de perfection et la rattacher aux espèces qui ne périssent pas. « Le vrai moyen d'idéaliser, dit M. Charles Blanc, c'est d'effacer les accents purement individuels fournis par la nature, pour choisir ceux qui appartiennent à l'espèce, qui caractérisent la vie générique. La nature, en effet, n'est, pour ainsi parler, que le premier ministre de Dieu. Lui seul a conçu les genres ; elle ne crée que les individus. L'artiste qui veut idéaliser doit remonter de l'individu au genre, de l'accidentel au permanent. L'idéal règne seul, la nature gouverne (1). » Cette élévation au-dessus de la nature, tous les artistes la tentent avec plus ou moins de succès. Ecoutez Cicéron : « Phidias, ce grand artiste, quand il faisait une statue de Jupiter ou de Minerve, n'avait pas sous les yeux un modèle particulier dont il s'appliquait à exprimer la ressemblance, mais au fond de son âme résidait un type accompli de beauté sur lequel il tenait ses regards attachés et qui conduisait son art et sa main (2). » Voici maintenant Raphaël lui-même qui, sous le ciel de l'Italie, quand il avait la Fornarine sous les yeux, écrivait : « Comme je manque de beaux modèles, je me sers d'un certain

(1) M. Charles Blanc. *La Sculpture*, p. 19.

(2) *De oratore*. « Neque enim ille artifex Phidias, quum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem a quo similitudinem duceret ; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens in eâque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. »

idéal qui est dans ma pensée (1). » Buffon, qui n'était pas artiste à la manière des peintres ou des sculpteurs, mais qui sentait vivement la beauté dans la nature, a écrit : « Les anciens ont fait de si belles statues, que, d'un commun accord, on les a regardées comme la représentation exacte du corps humain le plus parfait. Ces statues, qui n'étaient que des *copies* de l'homme, sont des *originaux*, puisque ces espèces n'étaient pas faites d'après un seul individu, mais d'après l'espèce humaine entière bien observée. »

Cependant la difficulté s'accroît, lorsqu'il s'agit de représenter par la sculpture la forme humaine; les attributs sont innombrables, la diversité infinie, de telle sorte qu'aucune figure ne peut les exprimer tous. Aucun homme, dit Charles Blanc, ne saurait à lui seul représenter le genre humain. A supposer que l'artiste se proposât de créer une telle figure et put atteindre à une généralité si haute, il n'aboutirait qu'à une création sans caractère et surtout sans vie. Son ouvrage serait une abstraction muette, glacée, désespérante, qui ne répondrait à aucun sentiment, qui n'aurait aucune prise sur notre âme. Transporté à ces sublimes hauteurs d'où l'on n'aperçoit plus la terre et où réside l'idée pure, notre âme se sentirait défaillir comme cet aéronaute qui, à force de s'élever, ne trouve plus d'air respirable et s'évanouit. Mais, sans se perdre dans la généralité des formes, le génie de l'art peut arriver à concevoir une figure qui présente à elle seule, d'une manière éclatante, un des grands caractères de l'humanité, la fierté ou la douceur, par exemple, la majesté ou la grâce. C'est ainsi que Phidias, quand il sculptait les deux statues dont nous parlons plus haut, ramenait à une merveilleuse sérénité dans la première tous les traits qui caractérisent le calme de la force souveraine, dans la seconde, tous ceux qui caractérisent la sagesse pensive et vigilante. Rendre dominateur un caractère notable de la figure humaine, tel est le but que, comme tous les sculpteurs, a dû poursuivre Denys Puech et c'est ce caractère qu'il s'agit de dégager de l'ensemble de ses œuvres. Il ne faut pas le chercher dans les classifications habituelles de la sculpture française; Puech échappe en effet au joug de nos diverses écoles dont le dogmatisme a peu de prise sur son talent; s'il

(1) *Essendo carrestia e dé buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viena alla mente.* (Lettre à Castiglione.)

fallait absolument se rattacher à quelqu'une d'entre elles, c'est jusqu'au XVIIIe siècle qu'on devrait remonter, en laissant de côté les contemporains qui, depuis un siècle, se disputent les faveurs de l'opinion. Il a, en effet, le charme incomparable de l'exécution, ce frisson de la chair qui passant par son ciseau devient la volupté du marbre. Mais il ne faut chercher chez lui ni l'esprit, ni le goût académique ; il est aussi éloigné que quiconque de David et de Canova, et de leur froide et creuse Rhétorique. Faut-il le classer parmi les romantiques ? On sait que la sculpture a eu beaucoup plus de peine que la peinture, à « se délivrer des Grecs et des Romains » ; art plus résistant, plus soumis aux nécessités de l'enseignement et aux traditions de l'école, il devait plus que tout autre se mon trer rebelle au lyrisme des romantiques. Ceux qui répondirent avec ardeur à l'appel parti du haut des tours de Notre-Dame, tels que Antonin Moine, Auguste Préault, Du Seigneur, n'en eurent que plus de courage et de mérite. Ils pratiquèrent une large brèche à travers le classicisme intolérant et préparèrent les voies à une plus vivante interprétation de la nature. Il faut avoir connu et fréquenté Préault, ce Don Quichotte du Romantisme, pour sentir la puissante individualité de ces âmes inquiètes et tourmentées, pour comprendre avec quelle hardiesse ces sculpteurs arborèrent l'étendard abandonné de l'ancienne France, celui des imagiers de nos cathédrales, l'étendard de Claux Sluter, de Jacques Morel, de Michel Colombe, de Goujon, de Pilon, de Coysevox, de Pigalle et de Houdon. A la *règle*, à la *tradition*, à la *symétrie*, ils opposèrent la *vie*, la *nature* et la *vérité*. A ce point de vue, Puech ne leur est pas tout à fait étranger ; car, lui aussi, a cherché dans l'étude opiniâtre d'une certaine nature des lois d'une esthétique rajeunie. Mais, à la différence des romantiques de 1830, il resta de son temps, portant son effort sur l'observation directe des êtres et l'analyse personnelle des choses qu'il a sous les yeux. Il ne cherche pas, par mode, à ressusciter un passé à jamais disparu, à en faire revivre les apparences extérieures, les costumes pittoresques, les pages en pourpoint, les dames à robe traînante ; ce romantisme à la Walter-Scott est aujourd'hui bien oublié ; il n'a jamais tenté Puech. Sans dédaigner les belles traditions iconiques des siècles passés, il reste moderne et nous conduit par les régions du vrai, à une humanité plus simple et plus vécue. Il est passé par l'Ecole des Beaux-Arts et il n'est pas classi-

que ; il a fait un long séjour à la Villa Médicis et il n'est pas académique. Cette indépendance, il la doit, comme beaucoup de ses contemporains, à la poussée du romantisme, et ce mouvement, malgré l'emphase ridicule dont il fut empreint, a eu cet heureux résultat d'abolir le dogmatisme étroit de l'école. Les sculpteurs de valeur suivent désormais leur tempérament et n'obéissent guère plus qu'à l'inspiration personnelle.

Quel maître, écrivait, à propos du statuaire Bartholomé, un critique, dans les écoles d'art, oserait dire que le passé ne doit être consulté pour l'artiste qu'à l'état de document ? Que l'apprenti, loin d'y chercher des modèles, doit s'en tenir, par principe, à l'écart ? Qu'il n'y a pas, en art, d'idéal unique, absolu, planant sur tous les temps, et auquel toutes les races doivent tendre ? Que l'idéal, à chaque tour de roue des siècles, se renouvelle, et qu'il ne saurait être le même pour des races dont le tempérament n'est pas le même, dont les appétits, comme les aptitudes, sont divers ? Que le premier devoir de l'artiste est de dégager, autant qu'il est en lui, des manifestations confuses de son temps, cet idéal spécial qui n'est, tout bien pesé, qu'un expressif et véridique résumé de ses idées, de ses aspirations, de ses goûts, une synthèse de ses façons d'être ? Quel est le maître qui, s'étant ainsi exprimé, aurait le courage d'ajouter que, pour apprendre à réfléchir dans son œuvre et à y concentrer les caractères distinctifs de son temps, il faut commencer par s'imprégner de ce temps et se jeter à corps perdu dans sa vie ? Que la transcription littérale de ce qu'il voit est pour le débutant la meilleure, la plus sûre, la plus féconde des écoles ? Qu'à force de l'étudier, dans ses moindres détails, de le transcrire sans autre préoccupation que d'être vrai, on éliminera peu à peu, et d'instinct, l'accessoire, on l'interprètera dans ce qu'il a d'essentiel ? Qu'en procédant de la sorte, on se fera de soi-même une formule, on dégagera son style, ou que, du moins, s'il vous manque le souffle et l'esprit créateur nécessaires pour condenser en une formule saisissante votre sentiment à vous sur la vie et les gens de votre temps, vous y aurez quand même travaillé ? Qu'à défaut de vues d'ensemble, vous en laisserez de vives et frappantes images qui dureront ; et qu'il vaut mieux, à tout prendre, être le Gavarni ou le Daumier, le Toulouse-Lautrec ou le Forain de son époque que d'y continuer, en compositions boursouflées ou plates,

peuplées de bonshommes, l'art des Grecs, des Romains, et de la Renaissance ? (1) Ce mérite, rare et difficile surtout pour un sculpteur, Bartholomé l'a eu. Puech l'a aussi et il a su mettre en relief la beauté nouvelle, sans rééditer des gestes appris à l'Ecole ou des attitudes imposées par l'Académie.

S'il est difficile de rattacher Puech à aucune des grandes écoles qui, au siècle dernier, divisaient les sculpteurs Français, en revanche son talent porte bien l'empreinte de l'époque à laquelle il est venu, la fin du XIX[e] siècle et le commencement du XX[e]. La littérature précède souvent les mouvements politiques et les transformations sociales ; l'art les suit. Dix-huit années d'élégance, la richesse et la joie de vivre avaient marqué la France du Second Empire d'un charme frivole et fragile. Carpeaux a fixé à jamais dans la grâce de ses bustes féminins cette époque intelligente, ardente et de trop facile plaisir. Denys Puech est né à cette époque et y a vécu seize ans ; il semble parfois s'en souvenir. Mais il est venu à Paris après l'Année terrible, frontière qui marque un âge nouveau ; c'est à cet âge qui emporte l'art français vers des rivages inconnus qu'il appartient. Il a toutes les qualités de la nouvelle école, tout en gardant les meilleures traditions de la précédente. On a dit de Denys Puech qu'il était, par sa virtuosité à rendre les grâces ou le maniéré féminins, le Clodion ou le Falconnet de la sculpture contemporaine. Nul ne sait, à l'heure actuelle, les surprises qu'il nous réserve. Depuis un siècle, notre sculpture française est passée de la grâce molle et froidement sensuelle de Pradier à l'enthousiasme vibrant dont David a rempli le fronton classique du Panthéon, de la merveilleuse souplesse de Barye, qui sculptait les animaux comme Delacroix les peignait, à l'énergie de Rude, le vaillant bourguignon qui fut conquis par la légende napoléonienne, et, plus près de nous, de la noblesse classique de Dubois, de Chapu, de Mercié à l'art étrange de Rodin remplaçant par le frisson même de la vie tous les mouvements de convention.

Dans cette pléiade, Denys Puech reste surtout parisien de goût et de tempérament. De l'Athènes moderne il a reçu et porte surtout la gracieuse empreinte. Mais ne doit-il rien à l'ancienne ? Il serait témé-

(1) M. Thiébault-Sisson dans le *Temps* du 12 décembre 1904.

raire et faux de le prétendre. Ses yeux charnels n'avaient encore rien vu de la Grèce, qu'il en dépeignait dans une de ses lettres tous les charmes et en appréciait les mérites. Admirable don de divination chez l'artiste ! Mais aussi singulière attraction exercée par la Grèce sur les âmes Françaises ! Nous aimons la Grèce, a dit M. Homolle, dans son passé pour le miracle permanent et l'indéfectible bienfait de son génie, pour la jeunesse toujours rayonnante de ses chefs-d'œuvre, pour la hauteur sereine et généreuse de ses conceptions morales et politiques dont nous restons pénétrés et dont nous vivons encore (1).



Portrait de Mlle Barthe (Buste terre cuite).

Nous aimons la Grèce dans son présent pour son ardent patriotisme, pour sa sociabilité accueillante, pour sa piété envers

(1) *Pourquoi nous aimons la Grèce.* Conférence faite pour la défense de l'héllénisme, le 23 décembre 1906, à la salle de la Société de Géographie, à Paris, par M. Homolle, Directeur des Musées Nationaux, ancien Directeur de l'Ecole française d'Athènes. M. Boutmy, dans son livre récent, le *Parthénon et le génie Grec*, a admirablement défini le caractère et expliqué la persistance de l'héllénisme dans le domaine artistique,

ses ancêtres, sa fidélité reconnaissante envers ses amis, pour la curiosité alerte de son esprit, la variété de ses aptitudes, l'activité intense de ses efforts, pour les progrès remarquables qu'elle a accomplis, en moins d'un siècle, dans le domaine pratique et dans le domaine intellectuel. Des anciens Grecs Puech a les qualités, mais il a aussi les faiblesses. Les artistes Grecs, qui étaient surtout des sculpteurs, n'ont cherché à rendre la créature humaine que dans son aspect extérieur ; ils l'ont douée de toute la grâce et de toute la beauté que Dieu a donnée à l'homme et à la femme ; mais on peut affirmer que ce « *mens divinior* » qui a illuminé l'œuvre de tant d'artistes, depuis le Pérugin jusqu'à Proudhon, ils ne l'ont pas senti ou que leur ciseau ne l'a pas rendu. Les sculpteurs du moyen âge ou de la Renaissance qui étaient, ainsi que le remarque justement Arsène Houssaye (1), pour la plupart plus penseurs qu'artistes, plus pénétrés de la religion du Christ que de celle de leur art, ont divinisé l'homme par l'expression surhumaine. Devant le beau idéal de Praxitèle, c'est l'admiration qui nous saisit ; devant le beau idéal du Pérugin, c'est le sentiment religieux. Praxitèle éblouit les yeux avec Vénus, reine de Chypre et déesse de la terrestre volupté ; le Pérugin touche le cœur avec Marie, reine des Cieux et mère du Christ, ou avec Madeleine quand elle a bu aux sources vives de l'amour céleste. Tous les deux cependant se sont élevés jusqu'à Dieu, parce que tous les deux ont trouvé le beau idéal de la forme et du sentiment. Phidias, le Raphaël des Grecs antiques, Phidias, qui fut plus expressif dans sa sculpture que les peintres de son temps, est d'une majesté souveraine ; on ne peut trop admirer la grandeur de ses attitudes, la beauté hardie de ses lignes, le caractère élevé de ses figures ; mais, sous sa main toute-puissante, le marbre n'a jamais pleuré. C'est qu'alors la douleur de l'âme n'était qu'une faiblesse ; le Christ en a fait une poésie. Denys Puech en est resté à Phidias et surtout à Praxitèle. S'il n'a pas le coup d'aile qui, élevant l'artiste au-dessus de la terre, le rapproche de l'infini, il a les dons exquis des Grecs, la grâce, la discrétion, le sentiment de la mesure. Ce sont ces trois caractères qui font le charme et la séduction de ses œuvres.

(1) M. Arsène Houssaye. *Histoire de la peinture Flamande et Hollandaise*, p. 10.

On a dit que si Athènes fut la première patrie du beau, Florence fut la seconde (1). S'il y a du Grec chez Puech, il y a aussi du Florentin. L'Italie n'a cessé de donner au monde des leçons de beauté féminine et Puech devait en profiter. On a justement fait remarquer qu'elle avait complètement changé d'avis, au cours de ses trois plus beaux siècles, quant à l'idée d'un corps de femme (2). Le type de la femme désirable y fut d'abord assez semblable à celui que le moyen âge avait consacré partout ailleurs ; on la rêvait blonde, pâle, frêle, gracile, presque émaciée, sans poitrine, ni hanches. Lisez les descriptions faites deux siècles plus tard, et vous verrez ce corps mystique se poteler à vue d'œil. Le cardinal Bembo, dans son *Traité de l'Amour*, a là-dessus des idées fort nettes. Firenzuola veut aux joues une enflure mignonne, un menton rondelet, la jambe en haut grossette. Tout le monde se rappelle les vers de l'Arioste, et comment il décrit Alcine en vers qui eussent fait rougir, de dépit peut-être, Béatrice :

Due pome acerbe e pur d'avorio fatte.
Vengono e van, com'onda al primo margo (3).

Ce portrait ne vous rapelle-t-il pas *la Seine* ou quelques-uns de ces bustes féminins dans lesquels s'est si souvent complu le ciseau de Puech ? A un autre point de vue quoique à un degré moindre, les souvenirs de l'école Florentine percent dans les marbres de Puech ; il n'a pu contempler les chefs-d'œuvre de Donatello, de Luca della Robbia, de Desiderio da Settignano, de Mino da Fiésole et surtout de la famille Andrea, sans songer au grand drame religieux et historique au milieu duquel ils furent conçus et dont Savoranole fut à la fois le héros et la victime. Il s'en est souvenu, quand il a sculpté, pour les Dominicains d'Arcueil, la mâle et énergique figure du P. Didon. C'est ainsi et dans cette mesure que tout en restant très Français et surtout très Parisien, le pâtre de Gavernac a subi l'influence Grecque et l'influence Italienne. A ce mélange de qualités et de faiblesses, ajoutez l'expression

(1) Taine. *Philosophie de l'art*, t. II, p. 311.

(2) *Journal des Débats* du 4 août 1905. *La désirable beauté* à propos d'un article de M. E. Rodocanachi.

(3) Ces mots de la vieille langue Italienne ont une saveur difficile à rendre en Français : « Deux pommes âpres et cependant d'ivoire faites viennent et vont comme une onde au premier bord. »

MONUMENT DE LECONTE DE LISLE


A LECONTE DE LISLE

de ce qu'on a appelé justement *le geste moderne* (1) et vous aurez une idée complète du talent de Puech et du caractère de ses œuvres.

Il est à ce sujet une question que nous ne pouvons éviter, parce qu'elle se pose à propos de tous les sculpteurs contemporains : Denys Puech est-il naturaliste ou idéaliste ? On sait comment, vers le milieu du siècle dernier, la sculpture Française se divisa en trois courants qui marchaient en sens opposés. A côté du courant académique qui suivait son cours avec une placide uniformité, à côté du courant romantique qui semblait vouloir emporter toutes les vieilles digues, s'était formé un troisième courant d'une rare vigueur qui dirigeait la sculpture vers les régions du ciel et en faisait ce qu'on a appelé « un art de vérité ». De cet énergique mouvement d'idées devaient naître quelques puissantes individualités et le plus grand maître de la statuaire moderne, l'auteur du *Départ des volontaires de 1792* à l'arc de triomphe de l'Etoile et du héros d'Elchingen. Si vous voulez bien sentir ce qu'est le *naturalisme* en matière de sculpture, regardez au carrefour de l'Observatoire le *Brave des braves*. Il marche d'un pas résolu, brandissant son sabre de la main droite, empoignant, de la gauche, le fourreau qui bat sa cuisse. Les grandes bottes éperonnées ploient sur ses jambes ; il a mis pied à terre pour conduire une attaque, et il va, il va, le bras haut, criant de tous ses poumons, foulant des canons démontés, des bois d'affûts brisés, sans rien voir. Telle est la vigueur de son élan que son épaulette ressaute en l'étirement furieux du bras droit, que sa dragonne fouette l'air, que les basques de son habit se soulèvent, que le pan de sa ceinture vole, que son grand cordon de la Légion d'honneur flotte à ses reins. Tout participe à la véhémence de l'action. Une vie farouche emporte cette figure et la pénètre de pied en cap. Sur la tête violemment levée, tournée du côté gauche, le chapeau à plumes se renverse, presque en bataille. Quelle animation dans ses traits ! Quelle puissance dans son cri ! Ce n'est pas en vain qu'on a parlé à Rude du « bras de Ney », du « cri de Ney ». Il nous a fait comprendre l'entraînante magie du geste. Il nous a fait, pour ainsi dire, entendre le formi-

(1) Le geste moderne, à la différence du geste ancien, n'est pas choisi pour son envergure plastique, mais pour sa grandeur morale. Quoique à un degré inférieur à celui de beaucoup de ses contemporains, Puech, comme nous le verrons plus loin, a su le donner à plusieurs de ses monuments et de ses statues.

dable : *En avant* ! (1). Nous avons tenu à aller jusqu'au bout de cette description, pour bien montrer le naturalisme chez un maître qui a su s'élever jusqu'au sublime. Voyez maintenant sur la façade de l'Opéra, le fameux *Groupe de la Danse* dans lequel Carpeaux n'a pas craint de placer des femmes en chair et en os, toutes frémissantes de mouvement et d'émotion. C'est encore du naturalisme ! Allez plus loin et chez Frémiet, Dalou, Bartholomé, Injalbert, vous trouverez le *réalisme.* Faites un pas de plus et chez Rodin ou Constantin Meunier, vous verrez une véritable résurrection de Donatello, le naturalisme *intégral.* Puech n'a jamais été et n'ira jamais jusque-là. Mais on se tromperait étrangement, si on voulait en faire un pur *idéaliste.* Il est trop de son temps pour vouloir se figer dans la contemplation et la reproduction de ces grandes figures pondérées et eurythmiques de l'antiquité, il n'est pas de ceux qui se complaisent dans le vague des idées et des sentiments, qui prennent la périphrase pour la noblesse et le pathos pour le sublime, qui, à force de mépriser le réel, tombent dans l'inintelligible, et, pour vouloir se jouer dans les nues, finissent par se perdre dans les brouillards. Puech est *éclectique* ; il a compris que l'homme est double et que, si on ne peut, sans l'abaisser, représenter en lui uniquement l'élément matériel, on ne peut, sans l'élever outre mesure, peindre uniquement ses mystérieux instincts, ses religieuses pensées. C'est la doctrine philosophique de Platon, de saint Augustin, de Pascal, de Cousin ; c'est aussi la doctrine artistique de Chapu, de Dubois, de Guillaume et de Mercié.

Cet éclectisme n'est pas une molle complaisance qui flatterait des systèmes opposés et qui rapprocherait avec effort des éléments antipathiques ; c'est l'impartialité virile qui prend la vérité partout où elle la trouve et ne l'emprisonne pas de force dans une capricieuse unité. Puech moule ses corps de femme avec une fidélité plastique, mais il sait les idéaliser par une pensée, par un sentiment ; la pensée n'est pas toujours métaphysique, le sentiment est parfois sensuel ; mais ils ne sont jamais ni grossiers, ni vulgaires. Un homme d'esprit nous disait un jour à l'ancien salon du Palais de l'Industrie devant

(1) M. Louis de Fourcaud. *Ouv. déjà cité,* p. 381.

un groupe qui faisait scandale : « Je ne sais pas mauvais gré à Messieurs les réalistes de représenter exactement une paysanne gardant des vaches dans un champ ; mais je ne vois pas ce que l'exactitude gagne au choix qu'ils font d'une villageoise laide et grossière. En regardant plus loin, ils auraient trouvé mieux. » Puech ne recule pas devant l'imitation littérale, mais il ne recherche pas l'imitation de ce qui est laid et vulgaire. C'est là encore un des caractères de son talent. A l'heure actuelle, il n'est pas sans mérite.



Buste de femme
(Musée du Luxembourg).

On est venu, en effet, aujourd'hui à se demander si la beauté est, comme le caractère, nécessaire à la statuaire, et on place sous nos yeux la reproduction de tous les vices, de toutes les difformités morales et physiques de notre pauvre humanité, en nous demandant de les admirer au nom de la vérité. Le bon sens et le goût français y répugnent. Mais il est bon de dire pourquoi et nul n'a mieux exposé les principes à cet égard que M. Charles Blanc (1). Le caractère, dit-il, qui peut suffire à la peinture, ne suffit pas à la statuaire : il lui faut encore la beauté. Pourquoi ? Parce que le statuaire, n'ayant d'autre

(1) *La sculpture*, p. 22 et suiv.

moyen d'expression que la forme, ne peut à aucun prix la sacrifier. Tandis que les peintres, pour compenser l'altération des belles formes, ont à leur disposition le trésor des couleurs, l'éloquence de l'âme dans les yeux, la transparence du teint, toutes les apparences de la vie, toute la signification de la nature qui encadre leurs personnages, le sculpteur ne dispose que d'un marbre froid, d'un bronze dur ; et ce bronze, ce marbre, sans la beauté des formes, ne sont plus qu'une disgrâce pesante, une offense matérielle qui s'impose au regard en occupant, en obstruant l'espace, et qui est d'autant plus outrageuse, qu'elle menace de durer éternellement. Ainsi, dès qu'on a mis le pied dans le domaine de la sculpture, on ne peut plus y faire un pas que la beauté n'y apparaisse comme étant une nécessité fatale, comme étant la destinée même de ce grand art.

Mais la difficulté est précisément de concilier le caractère avec la beauté ; ni l'individu ni le type ne sont nécessairement beaux. Harpagon et Tartufe sont des individus dont le génie du poète a fait des types immortels ; mais ce sont aussi des types de laideur. Il est dans l'humanité, comme dans le règne animal, des êtres qui portent l'image du vice, de la difformité ou de la perversité morales. Le sculpteur devra-t-il renoncer à les représenter ? Les Grecs, toujours nos maîtres dans cet art difficile, avaient fort habilement résolu le problème ; ils avaient inventé des êtres fantastiques, ingénieux mélange de l'homme et de la bête, les fauves, les satyres, les centaures, les syrènes, dans lesquels l'intelligence représentée par un buste d'homme ou de femme, traîne après elle un corps de bouc, de cheval ou de poisson. Par ces créations admirables, dit encore Charles Blanc (1), qui, loin de paraître monstrueuses, semblent manquer à la nature, tant elles sont conformes à son génie, un peuple qui fut souverainement sculpteur, s'est réservé d'écrire dans le marbre les caractères mêmes du vice et de mettre ainsi l'*expression* là où ne pouvait être la *beauté* (2).

(1) L'éminent Académicien signale avec raison l'application frappante de ces principes dans le groupe de *Thésée vainqueur du Minautore*. Le monstre, moitié homme, moitié taureau, représente le caractère ; le héros représente la beauté. Le roi d'Athènes s'est élevé jusqu'au type de la plus haute beauté morale, au dévouement ; le monstre qu'il combat, reste odieux. Le sculpteur a ainsi symbolisé les deux éléments qui doivent être unis et fondus dans la sculpture, tout en restant reconnaissables : le caractère et la beauté.

(2) Il y eut pourtant une ville Grecque, Thèbes, où les artistes se plaisaient à la laideur. On se crut

De nos jours, on juge toutes ces précautions inutiles et on s'est affranchi de tous ces préjugés ; Rodin nous a donné la *centauresse* dans laquelle l'animalité semble avoir envahi même la partie humaine. A sa suite, marche toute une école qui a pris à tâche de rendre le monde fictif, idéal, plus malplaisant que le monde réel. Ces théories ont envahi le domaine de littérature et des beaux-arts. En sculpture et en peinture, des maîtres non seulement les appliquent, mais veulent même en formuler les lois (3). Il se réclament parfois du classique Boileau, lorsqu'il disait : Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux, qui, par

obligé de faire une loi qui « ordonnait aux peintres et aux sculpteurs de n'offrir que des images embellies et qui menaçait d'une amende ceux qui se permettraient d'exprimer le laid ». (Elien. *Hist. Var.* IV. 4.) Il faut remarquer qu'elle s'adressait à des Béotiens.

(1) Dans le n° du 6 mai 1905, un chroniqueur du *Temps* s'est livré à une enquête sur la beauté, et, parmi les nombreuses et intéressantes réponses qui lui sont parvenues, il faut signaler deux lettres, l'une du sculpteur Rodin, l'autre du peintre Lucien Simon, l'auteur de l'*Atelier*.

Le premier s'exprime ainsi :

« Monsieur,

» Vous voudrez bien excuser mon écriture ; mais je ne suis pas habitué à manier la plume ou le crayon. Je pétris la matière : c'est ma destinée.

» Vous me demandez ce qu'est la beauté ? Le croiriez-vous ? Votre questionnaire me parvient au moment où il n'y a pas un seul littérateur dans mon atelier. J'ai beau chercher derrière les groupes, je n'aperçois pas un écrivain. C'est extraordinaire et fâcheux ; car ils vous auraient répondu mieux que je ne saurais le faire.

» Il me semble pourtant que le beau, c'est l'union de la force et de l'esprit. Par exemple, j'ai devant moi un modèle. J'indique — je suppose — dans la terre glaise, la puissance du torse. Un ami entre, s'arrête devant cette étude et murmure : « C'est la *Nature,* n'est-ce pas ? » Un autre vient et dit : « C'est la *Pensée ?* » Je n'ai plus qu'à choisir entre les titres qu'on me propose.

» Mon praticien Pézieux, qui mourut misérablement et dont vous pouvez voir l'*Echo* dans le jardin des Tuileries, avait sur l'art des idées qui vous auraient intéressé. Le pauvre diable ! »

Le second dit mieux :

« Un peintre, monsieur, doit être d'abord un peintre. Il ne doit chercher la beauté que dans la matière. L'essentiel, c'est la pâte. Il n'est pas de forme vilaine, de couleur désagréable, de visages inexpressifs, si la pâte est savoureuse. La pâte, tout est là ; et je ne crains pas de le répéter : un peintre doit être un peintre. »

Si le chroniqueur que nous venons de citer, avait voulu continuer son enquête et citer les morts, après avoir interrogé les vivants, il aurait pu rappeler la spirituelle définition que les Goncourt donnèrent, en 1855, à l'occasion de l'Exposition de Peinture, de la beauté naturaliste. Rien n'a été dit à ce sujet de plus vrai et de plus malicieux.

« Je ne suis ni une foi, ni une idée. Je suis la vérité ! J'ai défendu l'imagination à vos yeux, à vos crayons, à vos pinceaux ; la nature c'est moi. Vous lui prêtiez, vous la pariez ; je la déshabille. Vous cherchiez ; je rencontrais. Je ne fais pas de tableaux, je les ramasse. La création est responsable de mes toiles. Vous étiez peintres ; gloire à moi, je suis chambre noire. »

Ainsi conçu, le naturalisme est une espèce de réalisme à la grosse, épais et vulgaire, ou, si vous aimez mieux, du romantisme matérialisme, qui a trop peu de goût et qui n'a pas assez de délicatesse pour choisir, comme il convient, entre les éléments du vrai ceux qui méritent d'être retenus et ceux qui ne valent pas la peine d'être notés. Il préfère la photographie à la peinture ; il braque indifféremment son objectif sur les gens et sur les choses, les prend sous n'importe quel aspect, même inconvenant, surtout inconvenant (car cela excite et allèche les badauds) et il nous dit ensuite, impudemment : Admirez-moi. (*Journal des Débats* du 14 janvier 1907, sur de Maupassant).

l'art imité, ne puisse plaire aux yeux... A un moment où ils ont tant de succès, il serait bien téméraire à nous de vouloir ici les combattre. Bornons-nous à constater et à proclamer bien haut que Denys Puech n'a jamais cédé à ces malsaines tentations ; il reste et restera fidèle au culte de la beauté, de la beauté idéale.

Mais quelle est cette beauté ? Il suffit de parcourir les réponses à la consultation que nous citions tout à l'heure, pour comprendre de quelles façons différentes les artistes entendent la beauté. Sans vouloir discuter, ni même énumérer les différentes définitions qu'ils en donnent, bornons-nous à constater que Puech comprend la beauté comme les Grecs l'entendaient ; la beauté que son esprit conçoit et que son ciseau ébauche, est la beauté Païenne. Pour l'artiste chrétien, le visage est l'unique miroir de l'âme ; l'artiste païen, au contraire, imprime sur toutes ses formes le cachet de sa pensée ; il la répand sur toute la surface du corps. Taine a analysé avec sa précision habituelle ses différentes conceptions de la beauté humaine (1). Au moyen âge, dit-il, le développement exagéré de l'homme spirituel et intérieur, la recherche du rêve sublime et tendre, le culte de la douleur, le mépris du corps conduisent l'imagination et la sensibilité surexcitées jusqu'à la vision et l'adoration séraphiques. Dans la sculpture, les personnages sont presque toujours maigres, atténués, mortifiés, absorbés par une pensée qui détache leurs yeux de la vie présente, immobiles dans l'attente ou le ravissement, avec la douceur triste du cloître ou le rayonnement de l'extase, trop frêles ou trop passionnés pour vivre et déjà promis au ciel. La sculpture fut, à cette époque, suivant le mot délicat d'Ozanam, un « *art surveillé* », puisqu'il a, plus que les autres, à se défendre des séductions sensuelles. Au temps de la Renaissance, l'amélioration universelle de la condition humaine, l'exemple de l'antiquité retrouvée et comprise, l'élan de l'esprit délivré et enorgueilli par ces grandes découvertes, renouvellent le sentiment et l'art païens. Mais les institutions et les rites du moyen âge subsistent encore, et, en Italie comme en Flandre, vous voyez dans les plus belles œuvres, le contraste choquant des figures et du sujet ; des martyrs qui semblent sortir

(1) *Philosophie de l'art,* t. II, p. 157 et suiv.

d'un gymnase antique, des Christs qui sont des Jupiters foudroyants ou des Apollons tranquilles, des Vierges dignes d'un amour profane, des anges aussi gracieux que des Cupidons....... De nos jours, l'encombrement de la tête humaine, l'excès de la vie cérébrale, les habitudes sédentaires ont exagéré l'agitation nerveuse et produit la maladie à la mode, la neurasthénie ; l'équilibre est rompu ; toute la vie est concentrée dans le cerveau ; la sculpture ne s'intéresse guère plus au reste du corps ; elle s'attache à rendre la tête expressive, la physionomie mobile, l'âme transparente manifestée par le geste, la passion ou la pensée incorporelles, toutes palpitantes ou débordantes à travers une forme souvent négligée.

Puech se garde bien de tous ces excès. Les sentiments et son goût sont simples, comme ceux des Grecs ; il ne donne à ses figures ni un geste trop véhément, ni une expression trop passionnée ; il attribue au tronc et aux membres une importance égale à celle de la tête et maintient ainsi la vie normale et la vie animale dans un harmonieux équilibre. Par là, il manifeste à la fois la beauté idéale et la beauté physique et il se rattache, par une parenté indéniable, aux glorieux ancêtres de l'art antique.

Lamennais qui avait, avec son coup d'œil d'aigle, admirablement saisi le secret de la sculpture Grecque, l'a défini dans une page qui, toutes proportions gardées, indique bien de quelle façon Puech a entendu et cherché à rendre la beauté.

Sous la forme humaine, dit-il, ravissante de grâce, de grandeur, d'harmonie, on découvrit le Dieu, et le Dieu, ce fut l'homme encore, non l'homme imparfait que nous voyons, dans cette infinie région des ombres, passer sous nos yeux en fuyant, mais l'homme dépouillé des conditions de sa mortalité, l'homme qu'au-dessus des temps la pensée contemple dans son exemplaire éternel. De là, cette vie intarissable qui coule à flots dans le marbre et le bronze. De là, ces souffrances dont on ne pourrait supporter le spectacle réel, et qui, devenues celles de Laocoon ou du Cimbre mourant, au lieu de repousser, vous attirent par un charme indéfinissable. De là enfin, la nudité chaste, ces formes parfaites qui, sans autre voile que leur beauté pudique elle-même, n'excitent aucune émotion sensuelle, ne laissent exhaler d'elle aucune

vapeur qui trouble et enivre, qui ternisse la pureté du regard. C'est que la chair n'est que l'enveloppe de l'esprit; c'est qu'à la vue de ces merveilles de l'art, la pensée, déployant ses ailes, quitte la terre et s'envole, transportée d'un céleste amour, vers le modèle idéal qui reflète la corporelle image, et se fixe en lui uniquement.

Telle est la beauté que Puech a cherchée et qu'il a parfois réalisée.

Cette beauté est élégante et aristocratique, et, à ce point de vue, il faut ici noter un autre des caractères de la statuaire de Puech. On disserte beaucoup aujourd'hui sur le besoin d'art du peuple, et le moyen de donner satisfaction à ses goûts esthétiques (1). Le peuple a droit à la beauté et la beauté peut se trouver dans l'expression des sentiments populaires, disent ceux qu'on appelle aujourd'hui les artistes sociaux. Bien avant eux Montalembert s'était écrié : Qui songe à l'imagination des pauvres, au cœur des ignorants (2) ? Le moyen âge y avait songé par la peinture architecturale, cette éloquence des pierres, que Hippolyte Flandrin à Paris et Bénezet à Toulouse ont si heureusement ressuscitée de nos jours (3). Mais la solidarité sociale paraît avoir à notre époque exigé plus ; la classe ouvrière a semblé avoir droit à prétexter des œuvres d'art par sa vie, ses gestes professionnels, ses souffrances et ses travaux. La conception de « l'art noble » s'était toujours opposée à l'ingérence de tels éléments. Longtemps le paysan, parce qu'il prétextait un paysage, fut le seul plébéïen admis dans la peinture.

Les Hollandais avaient bien trouvé un intérêt artistique à la représentation directe d'artisans ou de laboureurs, de pêcheurs ou de dentellières, mais Louis XIV les proscrivait par un mot célèbre que nous avons déjà rappelé.

Il était réservé au réalisme impressionniste de notre époque de conduire les peintres d'abord, les sculpteurs ensuite à la reproduction artistique de tous les gestes professionnels du travail manuel. Ce fut d'abord M. Alfred Roll qui détermina un important mouvement « des

(1) *Le besoin d'art du peuple,* par M. Camille Mauclair, dans la *Revue Bleue* du 2 septembre 1905.

(2) *Introduction à la vie de sainte Elisabeth.*

(3) Les fresques de Flandrin à Saint-Vincent-de-Paul et à Saint-Germain-des-Prés, constituent une œuvre savante et charmante où la beauté de la forme s'allie à l'élévation de la pensée. On peut en dire autant des fresques de Bénézet dans plusieurs églises de Toulouse ou du pays Toulousain.

peintres du peuple », en nous donnant ces vastes poèmes réalistes qui s'appellent *la Grève*, *l'Inondation*, *le Travail*, *les Ouvriers de la terre*. Millet, Jules Adler et tant d'autres ont suivi. Là où l'œil d'un passant n'aurait su voir que des horizons mornes et des champs sans beauté, J.-F. Millet a entendu la plainte grave et triste de la terre. Sans habileté aucune, sans aucun souci du pittoresque, il a, en traits simplifiés à l'extrême, évoqué l'âme obscure et comme lointaine du peuple paysan, exprimé par des gestes primitifs, par des attitudes essentielles, le labeur muet, la vie humble des serfs de la glèbe, courbés sous l'immémoriale hérédité et peinant par le sillon (1). La sculpture a suivi ce mouvement ; c'est surtout Constantin Meunier qui a fait apparaître dans nos salons ces figures tragiques, menaçantes par leur calme même, ces musculatures souples et



Aurore (Statue marbre).

(1) *La vérité de l'art et l'impressionnisme*, par M. G. de la Panouse, dans la *Revue Provinciale* du 15 février 1905. Dans cette étude pleine d'aperçus ingénieux et vrais, l'auteur, plus amateur qu'artiste, montre fort bien la filiation qui rattache les impressionnistes à Géricault et à Delacroix. « Nous ne songeons pas, dit-il, que l'audace d'aujourd'hui sera peut-être la sagesse de demain : les Parisiens qui vont au Lou-

nerveuses à peine voilées de haillons, ces têtes aux yeux creux, ces êtres auxquels le bronze restituait la couleur et la patine conférées par la houille ou la suie à leur chair vivante ; c'était un spectacle nouveau et saisissant que de voir ces esclaves souterrains aux lèvres rasées, ces habitants du pays noir monter sur des socles réservés jusqu'alors aux héros, aux Dieux, aux stratèges (1). Meunier venait de créer la statuaire du peuple qui devait avant tout exprimer le sentiment de la force et de l'énergie individuelles.

La statuaire de Puech est l'opposé de tout cela ; ne lui demandez pas ces effets de puissance musculaire, de souffrance physique, de révolte intérieure puisés dans l'étude de l'atelier, de la carrière ou de la mine. Le pâtre de Gavernac, infidèle à ses origines, ne se plaît qu'au milieu des élégances patriciennes et dans les milieux mondains ; son art plastique célèbre des beautés corporelles, particulièrement la beauté féminine. Il saisit difficilement la puissance intellectuelle et encore moins la force musculaire. Constantin Meunier, Alexandre Charpentier, Bourdelle aiment l'effort ; ils sont en cela de l'école de Rude et de Michel-Ange, ce poète païen « de la force orgueilleuse » (2). Les uns ont aimé à représenter le dur combat de la vie sous les formes gigantesques de la mythologie antique ; les autres se plaisent à le surprendre dans le mécanisme scientifique ou industriel de la vie moderne.

vre, le dimanche, voir *le Radeau de la Méduse*, se doutent-ils que le célèbre tableau de Géricault n'obtint, au salon de 1819, qu'un succès de scandale ? »

(1) *La statuaire du Peuple*, par M. Camille Mauclair, dans la *Revue Bleue* du 5 août 1905. Le 16 septembre 1906, à Marseille, dans la cérémonie d'inauguration du monument élevé à Pierre Puget, M. le Ministre de l'Instruction publique a voulu faire de ce grand artiste le précurseur de l'école dont nous parlons.

« Un précurseur, a-t-il dit, Pierre Puget le fut en tout. Isolé dans son siècle, étranger au classicisme traditionnel des Lebrun et des Coysevox, il n'a trouvé qu'à notre époque des admirateurs conscients et des émules. Ce contemporain de Louis XIV est vraiment l'un de nous. C'est un prolétaire, dont le monde des travailleurs peut avec raison se glorifier, et c'est un frère aîné des Rude, des Carpeaux, des Rodin, des Constantin Meunier... »

La filiation est peut-être un peu forcée (v. notamment l'article consacré à Pierre Puget par M. Thiébault-Sisson dans le *Temps* du 18 septembre 1906). Mais si nos sculpteurs épris de réalisme ouvrier et plébéien ne descendent pas en ligne directe de Puget, ils n'en sont pas moins eux-mêmes d'une admirable fécondité. Tout le monde connaît le *Mineur*, la *Glèbe*, le *Pays noir*, le *Pudleur*, le *Débardeur*... de Meunier (v. notamment *Constantin Meunier et son œuvre*, avec 37 reproductions. Edition de la Plume, 1905). M. Alexandre Charpentier, l'auteur des *Boulangers* et de la *Famille*, est, à l'heure actuelle, pour la France ce que Meunier a été pour la Belgique.

(2) Les nombreuses études qui depuis vingt ans en France, en Italie et surtout en Allemagne ont paru sur Michel-Ange, mettent toutes en relief le caractère héroïque et presque surhumain qui terrasse et qui subjugue plus qu'il ne séduit et ne charme.

Tous négligent volontiers les douceurs, les élégances, l'aisance agile et alerte de l'humanité. Ce sont elles que recherche Denys Puech ; il est le sculpteur non de la force, mais de la grâce.

Voilà pourquoi son esthétique est particulièrement difficile à définir. La grâce est toute faite de réserve, de discrétion, de sous-entendus et de mystères. Les femmes, qui la possèdent à un si haut degré, ont instinctivement inventé la coquetterie qui consiste précisément à donner du prix à la beauté en la dérobant. Bien avant la Galatée de Virgile, on se cachait déjà derrière les saules pour être vue. Cette loi délicate a été bien comprise par l'artiste Grec qui fit la Vénus de Médicis, quand il voulut que la déesse de la beauté et de l'amour nous apparut voilée de son geste (1). Puech excelle dans ce qu'on a justement appelé la discrétion dans l'art et les sous-entendus et voilà pourquoi il s'éloigne de cette école qui, en France, depuis un demi-siècle, par amour de la réalité, a passé graduellement du noble au familier, puis au vulgaire, au grossier, à l'ignoble et ne s'arrête même pas devant l'inexprimable. Fidèle aux traditions anciennes, il provoque certains sentiments sans les exprimer complètement ; il sait que ce qu'il y a de plus charmant en sculpture, n'est pas ce qu'on nous montre mais souvent ce qu'on ne montre pas. Dans la *Sirène* il laisse deviner plus qu'il n'exprime l'effroi de l'inconnu sous le regard fascinateur ; dans *la Muse de Chénier* les signes extérieurs d'une douleur intense sont volontairement atténués. Les sous-entendus ne sont pas exagérés comme chez Rodin. Mais le sculpteur laisse au spectateur le soin et le plaisir de découvrir sous des formes visibles sa pensée intime et ses secrètes intentions. En contemplant ces œuvres de Puech, on jouit moins de ce que l'on voit de ses yeux que de ce qu'on y devine et de ce qu'on y respire. C'est le génie Grec qui a ainsi voulu que les statues s'adressassent plus à l'esprit qu'aux yeux. Aux pieds du chef-d'œuvre de la sculpture Grecque, devant l'assemblée du peuple réunie à Olympie, Dion Chrysostome dut expliquer dans un long discours toutes les intentions que Phidias avait enfermées dans son œuvre divine (2).

Un caractère du style de Puech, après la réserve et la discrétion,

(1) M. Constant Martha. *La discrétion dans l'art et les sous-entendus*, p. 102 et suiv.
(2) Discours XII, *l'Olympique*.

est la modération. Cette qualité n'est pas non plus sans mérite à l'heure actuelle. Nous avons signalé, ailleurs, avec d'éminents esprits, le goût de l'énorme, la folie des grandeurs, la passion de la vitesse désordonnée comme une des infirmités mentales de notre siècle (1). Le mal ne se fait pas seulement sentir dans l'ordre moral et politique ; il a aussi envahi le domaine artistique. Peintres et sculpteurs cherchent l'outrance et se complaisent dans la continuité de la force et de l'éclat. Quand on a longtemps regardé ces images criardes et contemplé toute cette turbulence artistique, les tons amortis, les demi-teintes de Puech sont pour l'esprit comme une douceur et une caresse. Il produit l'effet d'une femme simple dans un salon où les autres étalent des toilettes voyantes et tapageuses. C'est qu'il possède cette qualité exquise, cette grâce native, cette élégance involontaire qu'on appelle le goût Français. Les Anglais ont le génie pratique et politique ; les Américains nous étourdissent par leur audace sauvage ; les Allemands nous écrasent de toute l'élévation de leur métaphysique et de toutes les sublimités de leur musique....... Le propre des Français consiste dans le goût, don savoureux qui fait de nous un peuple de qualité, une race « née », comme l'aristocratie intellectuelle de l'Europe (2). C'est de cette aristocratie que se réclame Denys Puech.

L'art marche de pair avec la littérature et dans tout sculpteur il y a un poète. Aussi, pour bien définir le talent de Puech, nous ne saurions mieux faire que de chercher des termes de comparaison dans la littérature. Dans tous les ordres de production il y a toujours eu antithèse entre les génies de puissance et les génies de grâce ; nous admirons les uns, nous aimons les autres ; les premiers nous exaltent, en parlant à notre intelligence ; les seconds nous attendrissent, en s'adressant à notre cœur. Corneille est un génie de puissance. Il reste le plus admirable professeur d'énergie et le seul grand peut-être que notre théâtre ait produit. Il exalte la volonté, dont la force morale subordonne et sacrifie l'intérêt au devoir, la passion à l'honneur, la rancune

(1) *Port-Royal à Toulouse*, p. 105, et deux articles, l'un de M. Emile Gebhart, dans le *Journal des Débats* du 20 octobre 1900, sur *Les infirmités mentales du siècle qui finit*, l'autre, de M. Henri Lavedan, dans le *Gaulois* du 24 novembre 1903, sur *La lenteur*.

(2) Article déjà cité de M. Marcel Boulenger sur *Le goût Français*.

à la générosité, le bonheur à la foi, l'amour et la famille à la patrie. Ses héros sont-ils au-dessus de l'humanité ? Peut-être, mais ils donnent aux hommes l'exemple de la discipline la plus forte et du plus pur idéal. La conscience humaine, qui les salue comme des modèles, célèbre dans Pierre Corneille l'un de ses bienfaiteurs (1). Lorsque Napoléon disait du grand poète : « Je l'aurais fait prince », il montrait toute l'affinité qui existe entre le Cornélianisme et l'épopée Napoléonienne. Celui qui a narré cette épopée sur la pierre de l'arc de triomphe, fut un Cornélien. La puissance fut la marque caractéristique de son génie et c'est entre Corneille et Hugo que Rude doit prendre place. Relisez maintenant Virgile ou allez comtempler une fresque du Pérugin et vous comprendrez que s'il y a des touches de pinceau, comme il y a des touches de style, qui sont une façon de commander ou de terrasser, il y en a d'autres qui sont une façon de sentir, de souffrir et d'aimer. Ce sont ces touches que donne le ciseau de Puech. Il a comme le rêve intense et le besoin de tendresse qui ont rempli l'âme Virgilienne ; il a senti, comme elle, le doux frémissement de la vie, *spirantia mollius aera ;* il a aussi souffert de ce mal que Musset appelait le mal du siècle. Il y a comme une fraternité attendrissante entre ces poètes et la plupart des œuvres de Puech. C'est ainsi qu'a divers âges de l'humanité certaines formules d'art se reproduisent, manifestant les mêmes maladies du cœur, les mêmes combats, les mêmes inclinations, la recherche du même idéal. Puech appartient à la famille de Virgile, de Byron, de Racine et de Musset ; il est de la race de ces Ombriens, chez lesquels la vie sensuelle côtoie en tout point la vie spirituelle et déborde quelquefois. « Les peintres de cette divine école d'Ombrie, dit Bourget, ont eu le don inexprimable qui fut celui de Virgile, le pathétique dans la grâce, cette volupté des larmes, cette langueur où il entre de la pitié et du songe, une pitié presque impersonnelle, presque sans forme et sans cause précise, celle d'un être qui se plaint seulement d'être un songe presque végétal tant il ressemble à la résignation inefficace et tendre des immobiles fleurs (2) ».

(1) Discours prononcé à Rouen, le 6 juin 1906, à l'occasion des fêtes du troisième centenaire de Corneille, par M. le Ministre Barthou.

(2) Bourget, *ouv. déjà cité*, p. 41.

Ce pathétique, Puech l'a eu au suprême degré dans la vision d'Antoine de Padoue. Il reste néanmoins de bonne race Française et si nous avions à choisir la place de ce fils de paysans Rouergats, c'est une distance respectueuse, mais entre Virgile et Musset que nous la marquerions.



Masque en bronze (Monument Gavarni).



Une séance de pose à la campagne.

IX

LES BUSTES

Bustes de femmes et d'enfants. — Bustes d'hommes politiques, de littérateurs et de savants.
Bustes avec emblèmes et attributs : trois monuments a Paris.
En Amérique.

En dominant toute la production de Denys Puech, nous avons cherché à dégager la philosophie de son art, la source de son inspiration et le caractère de son talent. Il faudrait maintenant, passant de la synthèse à l'analyse, montrer comment l'artiste a exprimé cette pensée dans chacune de ses œuvres et a su faire passer dans chacun de ses marbres ou dans chacun de ses bronzes l'inspiration qui l'animait.

Les bustes constituent la première et principale production de Puech. On la lui a beaucoup reprochée, comme une œuvre facile, de petit effort et de grand rapport. Les bustes de quelques compatriotes aveyronnais ont

été les premières commandes du jeune sculpteur récemment arrivé à Paris; ce fut le premier gain que valut à l'ouvrier de Fugère un travail artistique et personnel. Il était particulièrement précieux et il n'est pas étonnant que le sculpteur ait continué dans la voie ainsi ouverte. Ces travaux délicats, de dimensions restreintes, où la pensée se concentre dans quelques traits ou dans quelques lignes, conviennent d'ailleurs à sa tournure d'esprit et à son genre de talent. Puech n'a guère le sens de la sculpture architecturale ; les grandes compositions effrayent sa nature réservée et timorée; il a le culte de détail ; il est, comme l'a dit M. Camille Mauclair, entraîné par sa nature à « finir » extrêmement, à trouver dans l'amoureuse recherche de la forme jusque dans ses plus intimes flexions un moyen d'expression décisive. Enfant du peuple, issu d'une race fruste, il est, comme les artisans des siècles passés, séduit par l'élégance extrême du détail. Avec de telles inclinations, il devait se complaire dans la perfection des portraits et surtout de certains portraits. Sans doute toutes les parties du corps humain peuvent être par le ciseau caractérisées et idéalisées, devenir vivantes et belles. La meilleure preuve en est l'expression si frappante encore de certaines statues antiques dont la tête est mutilée ou absente (1). Mais il n'en est pas moins certain que la vie spirituelle se formule avec plus de clarté par la construction de la tête, par les traits de la face, que par la physionomie des autres membres. La structure de la tête des animaux indique un organisme fait pour détruire ou pour dévorer : peu ou pas de front, des mâchoires saillantes ayant pour auxiliaires le nez qui s'avance pour flairer la proie et l'œil au-dessus pour l'épier. Tout au contraire dans la tête humaine indique la subordination des appétits purement matériels aux organes révélateurs de la pensée, qui sont le front et les yeux. On comprend donc qu'un sculpteur comme Puech, épris de beauté autant que de vérité, ait aimé à faire jaillir du marbre la tête humaine en négligeant le reste du corps. A ce point de vue on peut dire qu'il a eu le talent du portraitiste qui consiste à déchiffrer et à révéler l'énigme du visage hu-

(1) Il suffit pour s'en convaincre d'avoir vu, au musée Britannique, le groupe des Parques qui décorait le fronton oriental du Parthénon ; la plus jeune, qui n'a plus ni tête, ni mains, est couchée avec un soubassement de marbre, elle s'accoude, repose dans le giron de sa compagne avec, selon l'expression de Charles Blanc, l'intime familiarité d'une sœur et la souveraine indifférence d'une vierge qui obéit aux ordres de l'immuable destin. Les mains qui étaient occupées à trancher les jours que sa compagne filait, ont été coupées ; la tête l'a été aussi; mais le reste du corps a une attitude si belle, un si délicieux abandon, qu'on devine le charme avec lequel le génie Grec avait dû embellir l'image de la plus terrible des filles de l'Erèbe et de la Nuit.

MONUMENT FUNÉRAIRE CHAPLIN



main. Ce talent n'est pas aussi vulgaire qu'on le croit et il a été refusé à bien des sculpteurs, même à bien des peintres célèbres (1).

Les bustes dans lesquels Puech a excellé, sont les bustes de femmes et d'enfants. Il semblait même s'en être fait une spécialité et il faudrait des volumes pour décrire ou simplement énumérer tous ceux qui sont sortis de son atelier. Dans le premier groupe, il faut d'abord rappeler le *buste de femme* que nous avons déjà signalé au Musée de Luxembourg (2) et dans lequel il a mis le meilleur de son talent et peut-être de son cœur ; c'est dans ce buste en effet fouillé et caressé *con amore* que l'artiste a incarné le type féminin tel que son esprit le conçoit et que son ciseau aime à le reproduire. Ce n'est ni le *noble*, ni même le *beau*, c'est le *gracieux* des Grecs. La ligne qui va de la naissance des cheveux à la pointe du nez s'est brisée; et cette brisure donne un air piquant et espiègle au nez retroussé de la jeune femme. Quelques mèches de cheveux flottent sur le front, à la mode des Circassiennes qui diminuent ainsi coquettement la largeur de leur front. Les yeux et les lèvres respirent la raillerie et la volupté. En regardant ce buste et ceux dont il est le prototype, on applique à Puech ce que Arsène Houssaye a dit de Coustou : « Ce marbre a des efflorescences d'épiderme et des attractions électriques. Cette femme caressée par un fin ciseau est toute pétrie de pâte et d'amour. Elle n'a pas la sévère pudeur du marbre qui habille le nu des statues antiques; on la proscrivait de Lacédémone ; mais aurait-on le courage de la répudier de Licyone ou d'Athènes ? On lui dirait sans doute : Vous n'êtes ni déesse, ni nymphe ; vous ne franchirez pas le seuil des temples de Vesta (3). » Puech, pas plus que Coustou, ne serait banni de la République ; Lysippe le conduirait à son atelier après l'avoir mis en pénitence devant le Jupiter de Phidias, pour lui apprendre à tailler le marbre d'une main fière, et non à le chiffonner d'une manière voluptueuse.

Le buste de Mlle Rita Sangalli, de l'Opéra, obtint au Salon de 1885 une troisième médaille et fut de la part de M. Henri Rochefort, l'objet

(1) Hippolyte Flandrin dont le pinceau a laissé sur les murs de Saint-Vincent-de-Paul et de Saint-Germain-des-Prés des têtes si expressives, n'a bien réussi qu'un seul portrait, celui de Napoléon III qui est aujourd'hui au musée de Versailles.

(2) C'est la troisième des œuvres de Puech qui figure au Luxembourg. La *Seine* y attend encore sa place.

(3) Arsène Houssaye. *Les Coustou.*

d'une très flatteuse appréciation. Puis viennent les bustes de Mlle Bartet, de Rosita Mauri, de Jane Henriot... et de tant d'autres étoiles qui ont, hélas! disparu du firmament où elles brillaient et dont le ciseau du sculpteur perpétuera seul le souvenir. Puech a beaucoup travaillé pour la Société parisienne et la colonie étrangère ; il a donné de la Princesse Mathilde un buste qui ne souffrait pas trop, dans les salons de la rue de Berry, du voisinage de celui de Carpeaux. Ceux de Mme Mackles, Mme Corbin, Mme Fletcher de New-York, Mme Jarilossky... sont parmi ses meilleures œuvres. De même que Guillaume Crauk et Carpeaux furent, de 1860 à 1870, les portraitistes attitrés de tous les grands personnages du second Empire, de même Puech a été, de 1885 à ces dernières années, le portraitiste désiré de cette société cosmopolite qu'attirèrent à Paris les récentes et grandioses Expositions ; sur une nouvelle application de la loi des contrastes, ces Anglais, ces Américains, ces coloniaux qui étalaient ailleurs le luxe insolent et criard de leurs fortunes improvisées, recherchaient pour les bustes de leurs femmes et de leurs filles la finesse aristocratique du ciseau de Puech.

Dans tous ces bustes féminins se manifeste toujours la même tendance: donner à la figure non pas la noble simplicité, la grandeur tranquille que nous remarquons chez les antiques, mais la grâce et la coquetterie qui rappellent Lyrisse ou le Coustou de Mme de Pompadour. Avec les variantes que comportent les ressemblances individuelles, les yeux sont d'une grande douceur et la paupière inférieure, légèrement relevée, leur prête une nuance d'inconstance et de malice. La bouche est généralement entr'ouverte comme pour un sourire ou un baiser; c'est le trait de la figure le plus susceptible de beauté et Puech ne manque jamais de modeler une lèvre supérieure discrètement épanouie et une lèvre inférieure plus pleine et plus expansive. Le cou est généralement plein et uni; rarement il laisse voir ces plis délicats que tracent la saillie du larynx et des inflexions habituelles de la tête. La gorge est nue ou voilée d'une légère gaze qui en laisse deviner les contours. Tels sont les traits généraux des innombrables bustes féminins de Puech. Plus on les regarde, plus on est convaincu que Puech était né pour être le sculpteur féminin de cette époque étourdie, enfiévrée de plaisir et débordante d'élégance que des mémoires récemment publiés nous font re-

vivre (1) et qui devait finir dans le grand deuil de 1870. La femme qui a toutes ses préférences et ses prédilections, est la Parisienne que Meilhac et Halévy, au théâtre, et Alfred Stevens, sur ses toiles, présentaient à des regards éblouis et charmés. C'est celle que le successeur de Meilhac parmi les Immortels, a décrite en des termes que la gravité académique a acceptés et qu'il nous sera par conséquent permis de reproduire ici : Ce n'est ni la grande dame trop imposante, ni l'étrangère, la cosmopolite de haute allure, trop inquiétante et compliquée, ni encore l'honnête, agréable et droite bourgeoise, mais la femme de ce Paris féminin, gentille marionnette de la vie, poupée à caprices d'un jour et à passion d'une nuit... Il l'a aimée de toutes les manières, avec son esprit, son talent, et le moins possible avec son cœur, au fond méfiant et timide; ajoutons: presque avec son estime en même temps qu'avec son mépris. Poursuivant la citation et la comparaison, nous dirons que, comme Meilhac, il a poudré d'une fine poussière d'esprit, de tendresse et de grâce tous les portraits, si joliment flattés, de sa galerie. Il en a fait la séduction par la simplicité de la conception, la clarté du style, un don privilégié de goût, de mesure, de drôlerie charmante et de douce cordialité, une émotion intermittente et à fleur de cœur, d'autant plus communicative qu'elle est inattendue, une manière de bonhomie galante et d'indulgence ironique, une observation toujours juste et jamais cruelle, ni amère, enfin un sens inné jusqu'au merveilleux des choses frivoles, élégantes et superficielles de la vie parisienne (2).

Puech a bien tenté quelquefois dans ses bustes de sortir de ce genre et de s'élever à une autre conception du caractère féminin. A la marquise de Beauvoir, et à la comtesse Pierre de Montalivet, dans des bustes de marbre, il a su donner l'empreinte aristocratique et comme le cachet de la race; le front est beaucoup plus découvert, le nez se trouve presque sur la ligne du front et l'expression de la face est beaucoup plus immatérielle. Le buste de la marquise de Beauvoir fut particulièrement remarqué au salon de 1884. Il fut reproduit par un grand journal illustré qui l'appréciait ainsi : « Tous les visiteurs de la grande nef du

(1) Les souvenirs de Lady Randolph Churchill, née Jennie Jérôme, publiés dans le *Century Magazine* sur Paris et la société Parisienne à la fin du second Empire.

(2) Discours de réception de M. Henri Lavedan, dans la séance de l'Académie Française du 28 déc. 1899.

palais des Champs-Elysées s'arrêtent devant un buste de très jeune femme : *Portrait de Mme la Marquise de B.....* et restent sous le charme de cette physionomie souriante et spirituelle d'une beauté si originale. Les amis reconnaissent à première vue celle qui a posé pour cette œuvre d'art : C'est bien le fin regard, l'aimable attitude de la grande dame révélant son esprit et sa bonté (1). » L'artiste a mis là plus de vie intellectuelle, plus de grandeur morale et cet « aristocratisme » qui nous étonne quelquefois chez les artistes du xvie siècle. Il est un autre buste de femme qui comporte un classement spécial et une mention particulière : c'est celui de Mme Jules Favre, qui décore une des salles de l'Ecole de Sèvres. S'il est une figure que Puech eût difficilement rendue, c'est celle de Jules Favre ; cette tête puissante, cette crinière de lion, ce front olympien, ces yeux profonds dont la cavité ajoutait encore à la saillie de l'os frontal, cette bouche dédaigneuse et hautaine, étaient dignes du ciseau de Phidias ou de Rude ; celui de Puech leur aurait mal convenu. A-t-il mieux réussi dans le buste de la veuve du grand orateur ? Il est permis d'en douter. La figure est fière, le regard perçant ; une collerette qui remonte sur le cou lui donne un faux air de calvinisme, la religion dont le spiritualisme de Jules Favre avait fini par s'accommoder. On ne sent là ni la douleur de la veuve écrasée par le deuil qu'elle porte, ni la sévérité Huguenote avec son élévation et sa grandeur, pas même cette douce mélancolie que Philippe de Chanpaigne savait si bien imprimer au visage de la mère Angélique ou de la mère Agnès. En présence de la sécheresse et de la banalité de ce portrait, se pose cette question quelquefois agitée, de savoir si le protestantisme est opposé à l'art, particulièrement à l'art sculptural. Pour l'affirmative, on rappelle volontiers les prescriptions de l'Ancien Testament contre les images susceptibles de provoquer l'idolâtrie, la simplicité qui caractérisa les premiers disciples du Christ, le mépris que provoquait dans l'esprit du grec Lucien, l'austérité de la religion nouvelle, et la défense portée par Calvin d'attribuer à Dieu aucune « figure visible » (2). En sens contraire, on peut remarquer que beaucoup d'artistes accueillirent favorablement la Réforme. Albert Dürer exprime le désir de faire le portrait de Luther

(1) *Le Monde illustré* du 7 juin 1884.
(2) *De l'Institution chrétienne.* Livre I, chap. II.

et de le graver sur cuivre ; quelques-uns devinrent même protestants, comme Jean Goujon, Bernard Palissy, le miniaturisme Petitot, Jean Cousin. Ce qu'on peut affirmer c'est la tendance du protestantisme à rapprocher l'art de la réalité et à lui demander une représentation plus simple de la nature à l'exclusion de tous les agréments mondains. C'est dans ce sens que s'est prononcé M. André Michel, le distingué critique d'art du *Journal des Débats*, dans une conférence faite à Paris, en 1905, sous les auspices de la revue *Foi et Vie*, sur ce sujet « L'art et le protestantisme » (1). Ces tendances ne sont pas celles de Puech et on peut dire que les grâces de la jeunesse et les élégances féminines répondent mieux à son talent que les sévérités de la piété ou la majesté de l'âge.

Il est un autre sentiment que Puech a souvent et heureusement exprimé ; c'est l'ingénuité de l'enfance. Son *buste d'enfant*, à part les boucles soyeuses de la chevelure, rappelle d'une manière saisissante le petit saint Jean qui est attribué à Desiderio da Lettignano.

L'*enfant au poisson* n'est pas un buste ; ce pourrait être une des figures de plomb ou de bronze doré qui décorent les bassins de Versailles. Il y a là une tête d'enfant qui est une des meilleures œuvres de Puech et une de celles à laquelle il tient, dit-on, le plus. Il a raison : lorsque vous passez au Louvre devant le *Petit pêcheur Napolitain* ou *Enfant à la tortue* de Rude, vous ne vous doutez pas de l'émotion que souleva l'apparition de ce chef d'œuvre au salon de 1833 ; c'est une date dans l'histoire de la sculpture Française (2) ; Rude avait montré comment une imitation scrupuleuse de la nature la plus banale peut conserver toute la grâce et toute la noblesse imaginables ; c'était par conciliation inattendue la fin, en matière de sculpture, de la querelle des romantiques et des classiques. Le jeune pêcheur, assis sur un filet, coiffé du bonnet de laine rouge des riverains de la Méditerranée, a glissé un brin de jonc autour du cou d'une tortue apprivoisée. La tortue marche en clopinant ; l'enfant suit en riant, un bras tendu, l'autre main appuyée sur la terre. Regardez maintenant l'enfant

(1) Dans le même sens on peut rappeler ce que Puech lui-même a dit à l'Académie des Beaux-Arts du *Bernard Palissy* de Barrias qui se trouve dans le square de Saint-Germain-des-Prés, à Paris.

(2) Pour s'en rendre compte, il faut lire le compte rendu qu'en donna M. Charles Lenormant dans *Le Temps* du 21 mars 1833 et qu'a reproduit en partie, dans son ouvrage déjà cité, M. Louis de Fourcaud.

au poisson de Puech et dites si, à cinquante ans d'intervalle, ce n'est pas la même inspiration, la même liberté gracieuse et définitivement affranchie de l'académisme Greco-Romain. L'enfant de Puech est plus jeune que le pêcheur de Rude; mais chez l'un comme chez l'autre, la force des muscles indique le développement prochain d'un adolescent vigoureux. Le corps et la tête parlent ; l'un montre l'effort du dompteur, l'autre exprime la pensée enfantine de ce jeu. Signalons en passant que Puech a traité la sculpture du poisson avec sa délicatesse et sa précision habituelles ; à l'inverse de la manière Egyptienne et de la manière Grecque primitive, qui modelaient sommairement les formes des animaux, il a, comme Barye, fouillé toutes les aspérités des écailles et rendu le grenu d'une peau vivante.



Nicolas II, Empereur de Russie.

La façon dont Puech exprimait l'ingénuité enfantine devait lui attirer de nombreuses commandes. Dès son retour de Rome, il exécutait en terre cuite le portrait de Mlle Bartholoni ; plus tard il fit également en

terre cuite celui de la petite Nadine de Rothschild. Quel gracieux défilé de petites têtes, aux joues potelées, aux boucles soyeuses et quelquefois au sourire calin ! (1) Ils font songer à ces anges dont le Pérugin ou Bonfigli entouraient leurs madones ; mais il y a chez ces petits Parisiens plus de mutinerie et moins de naïveté ; ils portent déjà la double empreinte de leur race et de leur temps. Un critique Parisien a fort bien senti le charme poétique de toutes ces figures d'enfants. Quelle finesse de cœur et d'esprit, dit-il, ne faut-il pas pour traduire leur caractère à travers leurs mouvements quand ils posent, car il est bien difficile, sinon impossible, d'obtenir d'eux une immobilité, même très relative, pendant une minute, quelques secondes, le temps de prendre tout d'abord un aperçu de leur figure dans son ensemble. Quelles observations ne sont-elles pas ensuite exigées pour saisir les détails et rendre la physionomie, non plus seulement de l'enfant, mais d'un en-



Portrait du Président Loubet (Buste marbre).

(1) Au salon des Artistes Français de 1907, nous avons pu admirer un petit buste en terre cuite de *Lili Roujon*, délicieusement modelé par Puech.

fant. Quelles considérations minutieuses, dont il ne faut négliger aucune, dans ces douces figures ! Quelle délicatesse dans la bouche, dans les joues qui retombent un peu, surtout chez les bébés, dans ces yeux où la pensée n'a pas encore mis son empreinte, sur ce front que les rides ne trahissent pas ! Comme l'on sent, tant toute cette architecture paraît d'une extrême préciosité, qu'un rien suffirait pour détruire l'harmonie ! Encore une manière de reconnaître le talent personnel d'un peintre ou d'un sculpteur que leur traduction, par le pinceau ou le ciseau, de la splendeur ineffablement gracieuse de l'enfance (1). En passant cette revue des bustes féminins ou enfantins sortis de l'atelier de Puech, nous ne pouvons nous empêcher de penser à ces peintres anglais du XVIII[e] siècle, à ces « divins féministes » qui excellèrent dans l'art de reproduire la blonde fraîcheur, les peaux satinées et les chevelures soyeuses de la race Anglo-Saxonne. M. Armand Dayot, qui a fait revivre leurs principaux chefs-d'œuvre, écrit de l'un d'eux : « La grâce troublante des mères ne dissimule pas à ses yeux la grâce naïve des enfants. Avec un égal amour, avec une égale tendresse, il peignit la beauté mûre et les charmes naissants, le fruit doré et la fleur qui s'entr'ouvre ; aussi mérite-t-il de vivre dans l'histoire de l'art avec le titre glorieux de grand peintre de la *Femme et de l'enfant* (2). On peut en dire autant de Puech qui sera dans la sculpture Française du XX[e] siècle ce que Reynolds fut dans la peinture anglaise du XVIII[e].

Cependant Puech ne devait pas se confiner dans les bustes de femmes ou d'enfants. Sa galerie de bustes d'hommes est aussi nombreuse que variée. En suivant la hiérarchie non pas du mérite artistique mais du protocole, nous présenterons d'abord le buste de Nicolas II que M. Loubet offrit au Tzar à Compiègne, à son dernier passage en France. Le buste est actuellement au musée militaire de Cronstadt. Figure assez terne qui donne l'impression plutôt d'une volonté indécise que du pouvoir absolu. Voici ensuite M. Loubet (3) lui-même ; celui-là a dû poser plus souvent et le sculpteur a fort bien saisi et rendu, surtout par l'enchâssement des

(1) M. Abel Letalle dans le *Journal des Arts* du 1[er] Juillet 1905.

(2) *La peinture Anglaise de ses origines à nos jours*, par M. Armand Dayot, inspecteur général des Beaux-Arts, Paris, Laveur, 1908.

(3) Le buste en marbre de Loubet se trouve actuellement à l'entrée du musée du Louvre. Il a été l'objet d'une appréciation très exacte dans le n° du *Daily News* que nous avons déjà cité.

yeux et la finesse du regard, la bonhomie un peu narquoise de l'ancien Président.

Puech a taillé dans le marbre le portrait de quatre anciens ministres dont chacun a laissé une trace de son passage aux affaires publiques. Il a su mettre dans le jeu de physionomies très ressemblantes ce qu'il savait des idées, de la tournure d'esprit, de l'œuvre de chacun d'eux, et il nous fait ainsi lire sur chaque visage par les yeux de notre pensée ce qu'il n'a pu y écrire matériellement. C'est d'abord, dans la galerie des bustes du Sénat, Jules Ferry ; le front bombé, le nez proéminent, les lèvres serrées indiquent la tenacité Vosgienne. A l'Académie des sciences morales et politiques, on découvre dans la physionomie glabre de M. Bardoux cette onction sacerdotale avec laquelle l'ancien surintendant des Beaux-Arts accordait tout, ne refusait rien et bénissait toujours. Voici enfin celui qu'on a appelé « le doux Méline » et qui, heureusement, n'est pas encore, comme les deux autres, entré dans l'histoire ; il porte à la boutonnière les insignes de l'ordre champêtre qu'il a créé ; l'œil est vif, mais la figure douce et de l'ensemble se dégage un sentiment de quié-



J. Méline (Buste marbre).

tude qui convient à celui qui fut l'apôtre de la pacification et de la vie rurale. Il y a dans cette physionomie élégante et sereine une allure Virgilienne qui devait plaire au ciseau de Puech. Tout autre est celui de M. Constans; une large carrure, des paupières lourdes abritant un regard glauque, la lèvre supérieure légèrement relevée constituent les caractères de cette figure bien connue ; Puech les a fort bien saisis.

Nous ne reviendrons pas ici sur les bustes Aveyronnais que Puech exécuta dès son arrivée à Paris. La renommée de cet enfant du Rouergue était telle dans toute la région du plateau central, que, lorsque ses voisins du Gévaudan voulurent honorer deux de leurs plus illustres compatriotes, c'est à lui qu'ils s'adressèrent. Ce fut d'abord Léon Boyer, l'ingénieur du Panama et du viaduc de Garabit, enlevé à la fleur de l'âge et dans toute la force du talent ; il tient à la main le plan de son œuvre principale ; le buste en bronze décore le monument que les Lozériens lui ont élevé. Après Léon Boyer, ils voulurent fêter de son vivant un illustre vieillard, chargé d'années et de mérites, et qui a honoré non seulement son département, mais la France entière, le philanthrope Théophile Roussel ; on célébra solennellement à la Sorbonne son jubilé et on lui offrit son buste en marbre sculpté par Puech. La tête noueuse trahit l'origine de ce fils de l'âpre Gévaudan, aux causses pierreux et aux collines arides, où la vie est dure et le travail ingrat. On a depuis élevé à Théophile Roussel un autre monument ; il se dresse, à Paris, à l'angle de la rue Denfert-Rochereau et de l'avenue de l'Observatoire, sous les grands marronniers qui forment à cet endroit un dôme de verdure. Sur le piédestal de marbre se détache une femme en marbre blanc, la Bienfaisance, tenant dans son bras gauche un petit enfant souffreteux et nu, tandis que son bras droit ramène sur un autre enfant également nu les plis de son ample manteau. Sur la stèle ornée d'un rameau, apparaît le buste, en marbre blanc, de Théophile Roussel. Il est l'œuvre du sculpteur J.-B. Champeil. Le monument dressé par l'architecte Chifflot est simple et beau ; le buste n'est pas meilleur que celui de Puech et ceux qui ont connu le grand philanthrope ne savent auquel des deux donner la préférence (1).

(1) L'inauguration du monument a eu lieu le 5 juin 1907, en présence du Président de la République et les orateurs n'ont pas manqué d'y rappeler les fêtes du Jubilé de 1896 pendant lesquelles fut offert le buste sculpté par Puech.

Nous n'en finirions pas maintenant si nous voulions énumérer tous les bustes d'industriels, de professeurs, de savants que Puech a sculptés. A Lille, c'èst M. Danel, le grand imprimeur, Président de la Société des Charbonnages de Lens ; à Châlons-sur-Saône, c'est l'Egyptologue Chabas ; à Jouy-en-Rosas, c'est l'ingénieur Oberkampf ; à Chamonix, c'est Emile Durier, le brillant avocat, dont les Alpinistes ont voulu perpétuer le souvenir ; à Pont-à-Mousson, c'est Xavier Rogé auquel quinze cents collaborateurs ont offert son portrait ; à Alençon, c'est l'ancien sénateur de la Sicotière « le père des petits oiseaux », (1) dont le bronze orne un monument élevé par la reconnaissance Normande. Ici, c'est le peintre Jules Lefebvre de l'Institut ; là, c'est le professeur Brouardel, de la Faculté de la Médecine, ou le critique Paul Mantz. Au salon de 1907, c'était le buste de M. J.-Charles Roux, auquel un sévère appréciateur trouvait, qualité rare chez Puech, beaucoup de pénétration (2). Plus récemment, nous avons vu le maître modeler les figures de deux enfants du Gard. On sait quelle scission profonde crée dans ce pays la diversité des confessions religieuses. A Nîmes, la société protestante active, intelligente, sévère, en


Le Professeur Brouardel (Buste bronze).

(1) Allusion aux lois que M. de la Sicotière a fait voter pour la protection des petits oiseaux.
(2) M. Edouard Sarradin dans le *Journal des Débats* du 4 mai 1907.

possession des grosses situations industrielles et des hautes fonctions publiques, forme un cercle assez fermé : c'est le signe des persécutés et les Calvinistes Nîmois n'ont oublié ni les Dragonnades, ni la Saint-Barthélemy. La société catholique plus ouverte, plus expansive, fière de



Monseigneur A. du Curel (Buste marbre).

ses traditions et fidèle même à ses préjugés, remplit de ces pompes si chères aux populations méridionales, de belles et riches Eglises construites à la place de celles que les huguenots incendièrent. Le contraste est frappant. Puech l'a eu vite saisi et l'a incarné dans deux bustes, qui ne sont pas seulement des portraits, mais de véritables types. L'un est celui de M. Mourier, ancien membre du Conseil d'Etat, ancien Directeur de l'Assistance publique : froid, un peu guindé, l'œil profond

caché sous des sourcils embroussaillés, il porte toute la barbe en pointe, comme le Coligny de l'Oratoire du Louvre ou le Palissy de Saint-Germain-des-Prés. Regardez maintenant Mgr Arnal du Curel, originaire du Vigan, longtemps vicaire à la cathédrale de Nîmes, aujourd'hui évêque de Monaco ; son costume de cérémonie dissimule mal une élégance toute mondaine ; il a la figure pleine, les lèvres souriantes, le regard doux et caressant ; on devine que ce prélat a la parole onctueuse et le pardon facile. On croirait qu'il va bénir ou absoudre.

Il est un autre buste devant lequel il convient de s'arrêter quelques instants : c'est celui de Sainte-Beuve ; il est dressé dans une allée solitaire du jardin du Luxembourg, près de la porte Vavin, non loin de la maison où habitait l'illustre critique, à quelques pas de l'ancienne pépinière où on le rencontrait si souvent et où son ombre semble encore errer. Nous connaissons un autre monument élevé à Sainte-Beuve à Lausanne, sur la façade de l'ancienne Académie (1). Il y a là au-dessus d'une plaque de marbre un médaillon en bronze de l'auteur de *Port-Royal* ; le front démesurément haut rayonne de sérénité froide, tandis que les lèvres se contractent dans un sourire à la fois voluptueux et sarcastique : c'est l'Erasme gras de M. Claretie, mais traversé d'une réminiscence de Beaudelaire, le masque ironique d'un mimo qui, sous tous les avatars, ne cessait jamais d'incarner Pierrot philosophe. Et l'on ne peut se défendre, en le contemplant, de songer à ce passage d'une lettre dans laquelle le critique mène les funérailles de son propre cœur : « l'intelligence luit sur ce cimetière comme une lune morte » (2). Ce bronze est l'œuvre d'un artiste Suisse, M. Raphaël Lugeon. Le marbre de Puech l'avait précédé de plusieurs années et le mérite n'en a été ni dépassé ni peut-être égalé. Dans le buste du Luxembourg, la figure,

(1) Cette plaque a été inaugurée le 19 décembre 1904, à l'occasion du centenaire de la naissance de Sainte-Beuve. Elle porte l'inscription suivante :

« *Sainte-Beuve a professé à notre académie, de 1837 à 1838, son cours sur Port-Royal, origine du célèbre ouvrage qu'il publia avec cette dédicace :* A MES AUDITEURS DE LAUSANNE. CE LIVRE, PENSÉ ET FORMÉ SOUS LEURS YEUX, LEUR APPARTIENT. *A ce souvenir, l'Etat, la Ville de Lausanne, l'Université, la Société académique, les admirateurs de l'illustre écrivain ont consacré ce monument.* »

A la même date, eut lieu à Boulogne-sur-Mer la cérémonie de la mise en place d'un médaillon de Sainte-Beuve et d'une plaque commémorative sur la maison où il naquit. L'initiative de cette cérémonie fut due à un comité formé par le *Journal des Débats*. M. Brunetière y donna lecture d'une étude dont nous citons un passage.

(2) *Le Centenaire de Sainte-Beuve en Suisse*. Lettre de Lausanne dans *Le Temps* du 25 décembre 1905.

au vaste front dénudé, rosée comme celle d'un moine, fait songer d'abord à quelque bénédictin onctueux et énigmatique ; mais les yeux bridés pétillent d'intelligence et de malice, les lèvres sont plutôt bandées pour lancer le trait que pour sourire, l'ensemble dénote la ténacité et la ruse ; il était impossible de mieux traduire l'état d'âme du critique qui se donnait le titre d'Evêque du diocèse de la libre-pensée.

Le voilà, a dit M. Brunetière, avec ses défauts et ses qualités qui ne relèvent pas seulement de la littérature ; avec sa manière, à lui, de sentir et de penser, sa conception de l'homme et de la vie ; avec encore tout ce que nous ne saurions jamais renier de nos origines et de notre éducation, ni secouer de l'influence de notre temps ou de notre milieu, avec ses goûts et ses manières, son tempérament et ses habitudes, ses croyances et ses préjugés, ses haines et ses amitiés, ses attitudes et ses gestes ! (1). A l'époque où Puech cisela le portrait de Sainte-Beuve, des publications posthumes n'avaient pas encore révélé toutes les duplicités de cet homme qui brilla plus par la finesse de l'esprit que par la fermeté du caractère (2). Il semble que Puech, en étudiant son modèle, en causant avec Jules Troubat et quelques autres familiers de la maison, ait deviné ces malicieuses ironies qui ne nous ont été révélées que plus tard.

Lorsque M. Gaston Pâris mourut, sa bibliothèque de philologie Romane, unique en Europe, convoitée, comme toutes nos richesses littéraires et artistiques, par les Américains, allait être transportée au delà des mers. Mme la Marquise Arconati-Visconti, en souvenir de son père, Alphonse Peyrat, l'acheta en bloc et l'offrit à l'Ecole des Hautes-Etudes à la Sorbonne. Une société Gaston Pâris s'organisa, sous la présidence de M. Van Hamel, professeur à Groningue, pour veiller à l'entretien de cette bibliothèque et la mettre à la disposition des travailleurs. M. Nénot, architecte de la nouvelle Sorbonne, aménagea une belle salle pour la recevoir. C'est dans cette salle qu'on a placé le buste de Gaston

(1) Discours de M. F. Brunetière, de l'Académie Française, à la cérémonie de Boulogne-sur-Mer.

(2) Nous faisons ici surtout allusion aux publications faites dans la *Revue Bleue* et ailleurs touchant les rapports de Sainte-Beuve avec Mme Victor Hugo et Georges Sand. Il faut lire aussi, dans *Le Temps* du 19 janvier 1904 le récit de sa rupture, en janvier 1869, avec le *Moniteur* de M. Dalloz et avec la princesse Mathilde. On peut lire aussi dans le *Mercure de France* et dans le *Journal des Débats* du 26 décembre 1906, les révélations de M. Jules Troubat sur une dernière idylle de Sainte-Beuve sexagénaire. M. Léon Séché a également fouillé toute la vie de Sainte-Beuve avec un scalpel impitoyable.

Pâris (1) par Denys Puech et on peut dire que la beauté du cadre fait mieux ressortir la figure du maître qui semble, encore là, présider au travail de ses disciples.



Sainte-Beuve (Buste marbre).

C'est ainsi que Puech a successivement placé des bustes au Louvre, au Luxembourg, à l'Institut, à la Sorbonne. A l'Ecole de Médecine il a donné ceux du professeur Peter et de M. le doyen Debove. Le type classique du médecin comportait autrefois : la redingote, la cravate blan-

(1) L'inauguration du buste et de la salle Gaston Pâris a eu lieu le 25 juin 1905, sous la présidence du Ministre de l'Instruction publique. Le *Journal des Débats* du 26 juin publie le discours prononcé à cette occasion par le Directeur de l'Ecole des Hautes-Etudes, M. Gabriel Monod.

che, le port des favoris, une apparence sévère, magistrale, et même un air de tristesse qui ne messied pas à ceux qui ont pour mission de soulager l'humanité souffrante. M. le professeur Potain fut un des derniers représentants de ce genre antique et solennel. C'est encore une tradition qui se perd. M. Debove porte la moustache et pas de favoris. N'étaient le rabat et la robe que Puech a fort délicatement plissés autour du cou, on prendrait le docte doyen pour un officier de cavalerie (1).

En visitant ainsi, même au pas de course, l'interminable galerie de bustes de Denys Puech, nous avons souvent pensé que l'infatigable artiste devait, en les ciselant, se rappeler, comme encouragement à son labeur les vers du poète :

Travaille ! L'art robuste
Seul a l'éternité ;
Le buste
Survit à la cité,

Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur !

Tout sculpteur de talent peut faire des bustes expressifs, mais les formes supérieures de son art sont l'histoire et l'allégorie ; c'est là qu'il peut donner sa mesure et montrer à quelle hauteur il peut s'élever. Puech s'y est essayé, et, pour augmenter l'expression de quelques-uns de ses bustes, il a cherché à les entourer d'emblèmes ou d'allégories. Il ne l'a fait que pour honorer sur des monuments publics la mémoire de personnages décédés. Il nous présente alors le buste du héros et autour de lui une ou plusieurs figures allégoriques indiquant, par leur attitude et les attributs dont il les munit, le caractère du glorifié, les services qu'il a rendus, les travaux qu'il a exécutés. Il avait déjà placé au-dessous du buste de Chabas un sphinx Egyptien. Mais c'est surtout dans les monuments élevés à Leconte de Lisle, à Francis Garnier et à Gavarni que Puech a tenté cette présentation historique ou allégorique de son modèle. Ces trois monuments s'élèvent à Paris, l'un au Luxembourg, l'autre au carrefour de l'Observatoire, le troisième sur la place Saint-Georges.

Le premier est incontestablement bien supérieur aux deux autres. C'était une sorte de défi ou de provocation que de confier à Denys Puech le soin de glorifier l'auteur des *Poèmes barbares*. Lorsque Leconte de Lisle mourut, Rude et Carpeaux n'étaient plus là ; mais il restait Rodin

(1) Le buste de M. Debove a figuré au salon de 1905.

LA MUSIQUE



et nul ne paraissait plus qualifié que lui pour dresser sur la stèle l'image du grand Parnassien. *Victor Hugo à Guernesey, l'Age d'Airain, la Porte d'Enfer,* ne sont-il pas des poèmes que Leconte de Lisle n'aurait pas reniés ? On aurait compris que Puech fut chargé, à la place de Mercié, de ciseler pour la place du Théâtre Français, le svelte et beau Musset aux yeux bleu de roi et à la barbe blonde, celui dont Bornier disait :

Regardez ! Quel est ce jeune homme
Pensif avec un si grand air ?
Quel est le nom dont on le nomme,
Visage altier au vif éclair ?

De quel coup porte-t-il la trace,
Ce front rayonnant de beauté ?
Quelle tristesse dans sa grâce !
Quelle grâce dans sa fierté !

Mais c'était un ironique contraste que confier au sculpteur de la grâce féminine l'honneur de perpétuer le souvenir du barde puissant qui, amoureux des rimes opulentes et des cadences fastueuses, portait précisément sur l'auteur des *Nuits* ce jugement célèbre : *Poète médiocre, artiste nul, prosateur fort spirituel.* L'épreuve était redoutable ; elle s'est terminée par un grand et mérité succès. La physionomie de Leconte de Lisle a été idéalisée, sans rien perdre de sa ressemblance ; nous retrouvons bien là le poète qu'il y a trente ans, nous saluions comme un demi-dieu, lorsque, avec sa longue chevelure, son front olympien, son monocle dans l'œil, son légendaire chapeau à larges bords, il allait de sa bibliothèque du Luxembourg sous les galeries de l'Odéon et passait majestueusement au milieu des groupes d'étudiants (1). Il est sous l'inspiration, *spiritus intus alit.* Une muse vigoureuse, d'allure superbe, aux ailes puissantes, que n'eut pas désavoué le Rude de l'Arc-de-Triomphe, a volé des hauteurs du Parnasse et se tient toute frémissante encore auprès de Leconte de Lisle ; elle place le laurier sacré sur cette tête illuminée des célestes clartés. A notre avis, et malgré quelques imperfections de détail (2), jamais

(1) Leconte de l'Isle habita longtemps un cinquième étage sur le Boulevard des Invalides ; il y réunissait chaque samedi les poètes du Parnasse avec lesquels nous l'avons vu également bien souvent sous la tonnelle du café de Fleurus. Plus tard, en qualité de bibliothécaire du Sénat, il habita le palais du Luxembourg.

(2) M. Saint-Marceaux, aujourd'hui le confrère de Puech à l'Académie, a critiqué les ailes et les draperies. « Debout, dit-il, une figure ailée dont une main porte un laurier d'or, entoure de ses bras le buste très réussi du poète. L'arrangement du groupe est d'une heureuse inspiration, sauf les ailes, poétiques à l'excès. Les draperies ont cependant une certaine égalité dans les noirs, qui nuit à l'harmonie de l'ensemble. Cette

Puech ne s'éleva si haut, sans cesser d'être lui-même et sans devenir grandiloquent ou emphatique.

Nous n'en dirons pas autant du monument de Francis Garnier. Le buste de l'explorateur qui s'élève sur un socle aux ornementations exotiques, appartient au genre « noble ». Au-dessous, la Muse de la Géographie appuie sa main gauche sur le globe terrestre et de la droite offre au héros une branche de laurier. A côté, la Seine se penche avec un air câlin pour recevoir les produits que lui offre l'Indo-Chine. Il y a là une sorte d'apothéose à la Coysevox et l'on croirait que Puech a ciselé Francis Garnier, comme Coysevox voulut ciseler Boileau. Lorsqu'il travaillait au buste du poète pour l'Académie, Coysevox faisait lire à



Monument de Francis Garnier (Groupe bronze).

question des noirs, « les beaux noirs », comme on disait dans notre jeunesse, a, depuis quelques années, fait un grand pas. Nos sculpteurs s'aperçoivent certainement de plus en plus que l'effet ne gagne pas à être produit par des trous profondément creusés ; les ombres violentes qu'ils forment enlèvent à un ensemble son unité et diminuent l'aspect d'une œuvre en la fractionnant. A toutes les époques de décadence, les sculpteurs ont usé de ce moyen brutal. » *Gazette des Beaux-Arts. La sculpture aux salons de 1897.*

haute voix par son neveu, Nicolas Coustou, le *Traité du sublime* : « Car, disait-il, le sublime est toujours le sublime, pour le sculpteur comme pour le poète. C'est le sublime d'Homère qui a fait le sublime de Phidias. » Nicolas Coustou lut tout le *Traité du sublime*, pendant que Boileau posait. « Comprends-tu ? lui dit son oncle. — Oui, je comprends, dit le jeune sculpteur, en fermant le livre ; le sublime, d'après M. Despréaux, c'est l'art de sculpter en vers les figures qu'on voit en prose (1). » Eh bien ! il vaut mieux quelquefois sculpter en prose, plutôt que d'enfourcher Pégase et d'errer avec lui à l'aventure. La Seine, l'Indo-Chine, la Géographie sont d'une facture irréprochable et d'un goût exquis ; mais elles disent trop et pas assez ; elles manquent de précision. Ces trois allégories nous font penser à ce tableau du salon de 1882 dans lequel un de nos plus célèbres peintres avait représenté un enfant mort, un jeune garçon dont l'âge flottait entre l'enfance et la jeunesse, d'un dessin exquis, de la couleur la plus poétique. On contemplait avec ravissement ce corps idéal ; jusqu'au moment où, en ouvrant le livret, on lisait le nom de Bara, le petit tambour héroïque de l'armée révolutionnaire, tué dans un combat en Vendée. Non, ce n'était point là un petit Français des faubourgs, c'était un jeune berger d'Arcadie, ou bien un fils de Niobé tombé sous les flèches d'or d'Apollon. Les baguettes de tambour mises entre les doigts du pauvre petit éphèbe étaient un trop simple artifice pour nous faire voir un enfant de troupe dans cette charmante vision mythologique (2). Il en est de même pour le monument de la place de l'Observatoire. Le globe et le compas, la source et l'aviron, la peau de lion et les dents d'éléphant, ne suffisent pas pour caractériser la Géographie, la Seine et l'Indo-Chine. L'intelligence exacte du sujet, a écrit à ce propos un critique avisé, est une des qualités les plus rares de la statuaire contemporaine. Les artistes ont été gâtés par l'habitude de choisir un thème dans les mythologies, pour justifier quelque geste ou la nature de quelque modèle, et très souvent même de donner un titre à leur ouvrage une fois seulement qu'il est terminé. Il en résulte qu'ils sont presque toujours à côté de la scène ou du personnage qu'ils nous indiquent. Cela n'a sans doute pas grand

(1) Raconté par M. Arsène Houssaye dans *Les Coustou*.
(2) M. Constant Martha. Ouv. déjà cité, p. 9.

inconvénient quand il s'agit de figures allégoriques, de transfuges de l'Olympe, dont nous ne savons plus bien les histoires et que nous confondons volontiers ; mais qu'est-ce à dire lorsqu'on nous présente des personnages déterminés et, qui plus est, des gloires contemporaines que nous voulons consacrer en exprimant fortement leur caractère, en soulignant leur héroïsme ou leurs vertus, auxquels nous décrétons un perpétuel hommage ? Devant la difficulté de transporter dans la statuaire les éléments de la vie d'aujourd'hui, la plupart des artistes ont éludé le problème au moyen d'allégories plus ou moins pompeuses ou nuageuses, avec le secours de toutes nos vieilles connaissances, les anciennes nymphes, dryades ou naïades qui, suivant la qualité du personnage, prennent des attributs de circonstance, et relèguent le pauvre héros tout au haut du monument, en un simple buste perdu et tout étonné. Le rare et intelligent sculpteur, au sens si affiné et si subtil, M. Denys Puech, n'a pas échappé à cette mode dans son monument de Francis Garnier. Si l'on ne considère que le décorateur, l'œuvre est d'un artiste vraiment ingénieux et habile, groupant les figures avec un entrain et une verve que nous ne rencontrons plus beaucoup chez nos artistes. M. Puech est un vaillant décorateur qui ne demande qu'à être employé. Mais ce brave et hardi marin, qui a posé le premier le pied sur ces rivages infertiles et dangereux, ne nous surprend-t-il pas, au milieu de ces naïades enchinoisées, comme les tapisseries des Indes, de Oudry et de Desportes (1) ? L'édilité parisienne a donné au monument de Francis Garnier des voisinages redoutables : il est près du maréchal Ney et de la Fontaine des quatre parties du monde. Ni Rude ni Carpeaux n'en souffrent.

C'est sur la rive droite, devant la maison de M. Thiers, au-dessus d'une fontaine qui ornait déjà ce carrefour, qu'a été érigé en 1904 le buste de Gavarni (2). Ici, on demandait à Puech une œuvre particuliè-

(1) Article de M. Léonce Benedite, conservateur du musée de Luxembourg, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er août 1898. Cette critique de M. Benedite pourrait aussi s'appliquer à un monument voisin, dans ce même jardin du Luxembourg, au monument de Delacroix par Dalou. Le buste du grand peintre est entouré de figures mythologiques auxquelles on a voulu donner une signification allégorique.

(2) Gavarni se nommait Chevalier. Ce n'est qu'après avoir vu et admiré le cirque de Gavarni qu'il prit ce nom. L'initiative de l'érection de son monument fut due à un comité présidé d'abord par Alphonse Daudet, puis par Gérôme et finalement par M. Henri Bouchot, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque Nationale. L'inauguration eut lieu le 4 décembre 1904 avec discours de MM. Bouchot, Léonce Benedite, Desplas, président du Conseil municipal de Paris, et Henry Marcel, directeur des Beaux-Arts.

rement difficile : la résurrection d'une période et d'un monde qu'il n'a pas connus et qui semblent beaucoup plus éloignés de nous par les habitudes sociales qu'ils ne le sont par les années. La liberté de la presse a tué la caricature ; depuis qu'on peut librement et impunément injurier et outrager par la plume, on ne sait plus critiquer et ridiculiser par le crayon. Il y a bien encore des journaux satiriques, mais la satire sans l'art, n'est que de la grossièreté. Le règne de Louis-Philippe fut l'époque privilégiée de la caricature. Tandis que Philippon criblait de traits acérés la tête pyriforme du Roi des Français, et que Monnier immortalisait M. Joseph Prudhomme, Gavarni excellait à peindre les ridicules bourgeois et les misères humaines. A vrai dire, il fut un peintre de mœurs plutôt qu'un caricaturiste. C'est ce peintre et son œuvre que Puech était chargé de rappeler ; c'est une résurrection des chicards, des bousingots, des lorettes, des lionnes, des débardeurs et des titis qu'on lui demandait. Il y a réussi et ce n'est pas sans mérite : car il fallait y mettre plus de désinvolture que d'élégance, plus de joliesse que de grâce et plus de malice que de finesse. Le buste de Gavarni domine le monument ; la tête est légèrement inclinée ; une cape sur l'épaule gauche, il tient d'une main les feuillets d'un album et de l'autre son crayon. Une ironie hautaine est répandue sur toute la figure ; telle devait bien être la physionomie de cet artiste chez lequel il y avait à la fois du Diogène et du Labruyère.

Le monument a pour socle le bloc octogone du centre de la vasque ; quatre mascarons y reproduisent les figures contemporaines de Gavarni : une exquise lorette, un artiste bohème, un mendiant et une inénarrable portière dont la face empapillotée de dentelle, au sourire malicieux, contemple les passants d'un œil indulgent. Un fût de colonne le surmonte, autour duquel passent en farandoles les créations des bals masqués, pierrots et débardeuses ; — Thomas Vireloque, le philosophe de la rue, émouvant et dépenaillé ; la jolie modiste qui va, carton monumental au bras, et que suivent, d'un côté le séduisant rapin, de l'autre M. Joseph Prudhomme, prometteur de compensations sérieuses.

Dans le monument de Gavarni, Denys Puech, fort bien secondé d'ailleurs par l'architecte, M. Henri Guillaume, a donné une note railleuse et humoristique qu'on ne lui connaissait pas encore.

Leconte de l'Isle, Francis Garnier et Gavarni, resteront à Paris où ils auront la durée des œuvres humaines ; d'autres bustes de Puech sont en France dans des musées ou dans des collections privées. Mais combien d'autres sont partis pour l'étranger, surtout pour l'Amérique ! Nous ne parlons pas ici des œuvres que Puech ciselait pour ces pays lointains et que nous mentionnerons plus loin ; celles-là étaient destinées à passer les mers. Mais bien d'autres ont pris ou prennent chaque jour le même chemin, qui auraient dû nous rester ! Que de richesses artistiques nous échappent ainsi chaque jour ! L'Amérique cherche, à coups de millions et par des trusts d'un nouveau genre, à se créer par là le passé et les traditions artistiques qui lui manquent. On sait le départ de la galerie Kahn pour le pays des dollars. Nous avons signalé ici même comment l'exportation de toute la bibliothèque de M. Gaston Pâris n'avait été arrêtée au dernier moment que par une générosité qui nous a valu un des meilleurs bustes de notre sculpteur (1).

La crise financière qu'a subie l'Amérique ne paraît pas avoir arrêté cette émigration d'un nouveau genre et c'est vraiment un curieux spectacle que celui de ce peuple neuf, débordant de sève et de vie intense, venant cueillir avec passion dans la vieille Europe les fruits un peu affadis de longs siècles de civilisation. Si on lui appliquait les théories de M. Paul Bourget sur la famille et les individus, on dirait qu'il a franchi l'étape, qu'il en a même brûlé plusieurs, et que retournant en arrière et jetant un mélancolique regard sur le chemin ainsi dévoré, il aperçoit le vide de son passé et le néant de ses traditions. Ce furent

(1) C'est irritant, dit M. Henry Roujon, tout de même, et l'on comprend qu'il y ait dans le public un vague sentiment de mélancolie. Ces gestes d'Américains opulents n'ont rien de poétique. Un Grec n'eût jamais songé à une chose pareille ; sous le ciel de l'Attique les fleurs restaient aux buissons et les papillons sur les fleurs. Périclès, Alcibiade ne pensaient pas plus à s'acheter des statues qu'à se faire jouer des dionysies dans leur appartement. La rage malsaine d'accaparer de la beauté est venue de cette Prusse du monde antique qui fut le pays des Macédoniens. Les Ptolémées, les Attales, toutes ces dynasties hellénisées de barbares voleurs inventèrent les musées et les collections. Les pillards romains en firent le signe même de la victoire. Leur Mummius, qui déménagea Corinthe, devrait avoir son buste à Drouot, en qualité de patron des grandes ventes. Verrès fut le collectionneur bourreau et martyr. « Dans la riche Sicile, lui disait Cicéron, il n'y a pas un bronze, un marbre, un vase, un tableau que tu n'aies enlevés. » Ce fonctionnaire a créé la concupiscence du bibelot. Il en mourut. Antoine lui avait fait des offres pour l'achat de sa vaisselle d'or ; Verrès ne voulut rien savoir et, par son entêtement, obligea le triumvir à le comprendre dans une fournée de proscriptions. C'était déjà féroce, un ami des arts. Aujourd'hui les mutations dans la propriété artistique s'opèrent sans effusion de sang. La conquête du beau ne procède plus par la violence physique ; elle ne confisque plus, elle ne tue plus, elle *mise*. Elle enchérit comme jadis on égorgeait. Les mœurs se sont tant adoucies !... (*Collectionneurs et amateurs*, dans le *Figaro* du 7 juin 1906.)

d'abord ses richissimes héritières qui se laissèrent attirer par l'éclat des titres nobiliaires et rêvèrent de figurer dans l'armorial Français. Ce sont maintenant leurs pères, les rois du pétrole, du fer ou du cuivre, qui cèdent à l'entraînement ; ils sentent que dans leurs somptueux palais, bâtis en quelques semaines, il manque quelque chose qui ne se côte pas à la Bourse et ne s'achète pas en Banque, ce je ne sais quoi d'affiné, de délicat que peuvent seuls donner une longue histoire et une civilisation parfaite. Ce n'est ni à Constantin Meunier, ni à Rodin, ni même à Injalbert qu'ils iront le demander ; ils connaissent trop bien les réalités de l'effort, du travail et de la lutte pour en rechercher les images. Ce qu'ils veulent, c'est ce sens exquis des nuances, ce sentiment du délicat et cette grâce aristocratique que le ciseau de Denys Puech excelle à répandre sur ses marbres Aussi les œuvres de notre sculpteur sont-elles, de la part des Américains, l'objet de convoitises particulières. Ces têtes de femmes et d'enfants impressionnent ces hommes habitués à vivre au milieu de toutes les énormités de la vie et de toutes les exagérations de la fortune. Ils envient à Puech ce qui restera toujours, si nous perdions les autres, la dernière de nos supériorités : le goût Français et l'élégance Parisienne.



Portrait de Mlle Jacquemin
(Buste terre cuite).



S. E. le cardinal Bourret (Statue marbre).

X

LES STATUES

La statuomanie et la statuaire iconique. — Alexis Monteil. — La draperie Grecque et le vêtement moderne. — François Cabrol : le type bourgeois. — Jules Simon et Armand Rousseau. Polychromie : Le P. Didon et la Pensée. — Les groupes. — La moralité dans l'art de Puech. — Le geste moderne.

Les moralistes sévères reprochent à notre époque et à notre pays de multiplier les statues. Depuis les temps reculés de la Grèce et de Rhodes (1), la statuomanie, n'avait jamais

(1) Les Grecs de la décadence élevaient des statues aux chevaux vainqueurs dans les courses de chars. Nous n'avons pas encore élevé de monument aux gagnants du Grand Prix. A Rome on disait, sous les Empereurs, qu'il y avait plus de statues que d'habitants ; l'abus était devenu tel que Claude dut édicter des règles sévères pour arrêter la *statuomanie*.

sévi avec autant d'intensité qu'à l'heure actuelle. Rien ne l'arrête, ni la médiocrité de nos grands hommes, ni l'encombrement de nos places publiques, ni l'attente des jugements de l'histoire (1).

Il n'est pas un coin de Paris qui échappe à cet envahissement de la pierre ou du bronze. Qui ne connaît et n'admire cette *Place des Vosges*, dénommée autrefois la *Place Royale* ou même *la Place* tout court ? C'est un des plus admirables tableaux que le passé nous ait légués ; elle est, par l'harmonieuse beauté de son architecture aussi bien que par les souvenirs qu'elle évoque, l'expression la plus parfaite du style Louis XIII, de même que Versailles est l'expression la plus parfaite de l'âge suivant, de l'âge vraiment classique (2). N'a-t-on pas songé à y ériger une statue de Garibaldi ? et à donner le soldat d'aventure avec sa chemise

(1) Il faut lire, dans le *Journal des Débats*, les mordants réquisitoires que, presque chaque vendredi, écrit M. André Hallays contre cette maladie de notre époque. Ces critiques ne sont pas toutes également justes ; mais on ne saurait les formuler avec une plus gracieuse ironie ou une verve plus incisive.

« Le délire monumental, dit le spirituel chroniqueur, est incurable. Tout le monde le condamne et le raille. Mais chacun s'empresse de s'inscrire, dès qu'on lui propose d'élever une statue à l'homme d'Etat de son parti, au poète de son école, à l'artiste de sa coterie. Résignons-nous. Tâchons du moins que ces commémorations ne compromettent pas la beauté de Paris.

» De cela personne n'a souci. On disperse les monuments à travers la ville, comme on fait pour les kiosques à journaux, boîtes aux lettres, colonnes à affiches et autres édicules. La seule personne que l'on consulte — quand par hasard on s'avise de consulter quelqu'un — c'est le sculpteur, et la réponse de celui-ci est invariable : « Mettez ma statue où vous voudrez, pourvu qu'elle soit bien en vue. » On la pose donc sur une place, dans un jardin, au coin devant un édifice, sans jamais se demander si elle ne va pas couper une perspective ou détruire une ordonnance.

» On sait quels désastres ont causé ces incohérences burlesques. Maintenant, dans les dictionnaires biographiques, à la fin de toutes les notices consacrées à des personnages illustres ou célèbres, on peut toujours ajouter la mention suivante : « Après sa mort, il contribua par son monument à enlaidir Paris. » Gambetta déshonore la place du Carrousel ; Alphand et ses quatre employés encombrent les pelouses de l'Avenue du Bois ; Jules Simon attriste de son fantôme en redingote la place de la Madeleine ; Comte détruit la beauté de la façade de l'église de la Sorbonne ; Garnier, l'architecte, ruine le plus bel aspect de son propre édifice, Garnier, l'explorateur, gâte la perspective de l'admirable fontaine de Carpeaux ; vingt poètes font du jardin du Luxembourg un quinconce de monuments hétéroclytes ; des musiciens infestent le parc Monceau, des peintres transforment le jardin de l'infante en un étalage de marchands d'encriers et de pendules. Et je ne dis rien des Broca, Shakespeare, Lavoisier, Lafayette, Dolet, Danton, Raspail, Chappe, Louis Blanc, etc., etc., qui surgissent dans tous les carrefours de Paris au point précis où une statue est déplacée et ridicule !

» La plupart de ces monuments sont d'une médiocrité indiscutable. Quelques-uns cependant sont des morceaux de sculpture estimables ou même remarquables. Mais jamais ils ne sont à leur place ; jamais ils n'ont été conçus en vue du décor de la ville. C'est de la statuaire ambulante : on peut la dresser au choix sur la voie publique, dans un bosquet, au milieu d'un gazon, sur un fond d'architecture, sur un fond de verdure, sur un fond de ciel. Et, la conséquence, c'est que partout, sauf sous le vitrage de l'Exposition, elle paraît dépaysée. Si, par hasard, un artiste a eu la chance de savoir d'avance où son œuvre serait placée et le bons sens de travailler en vue de cette destination, il porte la peine des détestables traditions de l'art d'aujourd'hui ; il s'acquitte gauchement d'une tâche à laquelle ne l'ont préparé ni ses maîtres, ni ses méditations, ni ses œuvres précédentes. » (Feuilleton du *Journal des Débats* du 18 novembre 1904.)

(2) *La Place Royale*. Feuilleton du *Journal des Débats* du 25 décembre 1903.

flottante et son feutre immense pour compagnon au roi Louis XIII (1) ? C'était le projet de la ligue Franco-Italienne. Mais il y a pire : un homme de goût, M. Paul Meurice, le créateur sur cette place des Vosges de la « maison de Victor Hugo », avait eu l'idée de peupler cette place de statues et d'en faire une sorte de Panthéon de la littérature Française au XIX[e] siècle ; c'eût été un outrage au bon sens, comme à l'histoire, que d'entourer Louis XIII de Michelet, Sand, Louis Blanc, Flaubert, Quinet, Stendhal. On paraît avoir renoncé à ces projets.

Mais les Tuileries, le parc Monceau, le jardin de l'Infante, le Luxembourg, continuent à être envahis. Un conseiller municipal de Paris a proposé, pour arrêter ce débordement qui rompt, dit-il, l'harmonie des promenades et gâte la perspective des rues, d'exiler les statues du centre de Paris et de ne plus concéder aucun emplacement dans le parc Monceau, les Champs-Elysées et le Cours-la-Reine (2). Les questeurs du Sénat, gens sages et modérés, ont agi plus prudemment ; de même qu'on ne peut canoniser un saint que cent ans après sa mort, de même ils ont décidé de n'admettre au Luxembourg un grand homme coulé en bronze que dix ans après sa mort... même après dix ans ils n'acceptent pas toujours : c'est ainsi qu'ils viennent d'ajourner le projet d'érection dans le jardin du Luxembourg de l'œuvre du sculpteur Nierderhausern-Rodo à la mémoire de Paul Verlaine. De plus, ils ont limité le nombre de ces statues, dont les dimensions sont rigoureusement fixées par le service d'architecture (3).

(1) Séance du conseil municipal de Paris du 8 avril 1903.

(2) *L'Exil des statues*. Le *Temps* du 9 avril 1906.

(3) Les monuments admis dans le jardin du Luxembourg sont par ordre de date :

1890 Monument de Delacroix par Dalou.
1892 Buste de Banville par Roulleau.
1895 Buste de Mürger par Bouillon.
1896 Monument de Chopin.
1896 Monument de Watteau par Gauquié.
1896 Monument de Leconte de Lisle par Puech.
1897 Buste de Sainte-Beuve par Puech.
1900 Monument Gabriel Vicaire.
1903 Monument Ferdinand Fabre.
1904 Monument George Sand par Sicard. Ce monument qui n'avait été que provisoirement inauguré avec un modèle en plâtre, avait disparu. Aujourd'hui l'effigie de la « bonne dame de Nohant » se dresse définitivement dans un massif de verdure presque en bordure du boulevard Saint-Michel.
1905 Monument Le Play.

Les questeurs du Sénat ont depuis refusé un emplacement demandé pour Eugène Manuel. On avait parlé

De Paris la statuomanie a gagné la province et il n'est pas de petite ville qui, chaque jour, n'érige des statues à ses bienfaiteurs, et à ceux de ses enfants qu'elle croit illustres ou à ceux qui sont morts à l'ennemi. On écrit là-dessus des articles humoristiques et on se livre à de facétieuses malices (1).

Tout n'est cependant pas à blâmer dans cet entraînement auquel Puech a dû se prêter, comme tous les artistes contemporains, et la question ne doit pas être rabaissée au ridicule de tel ou tel personnage de bronze ou de pierre. La sculpture est un puissant moyen d'éducation publique. L'image de la beauté plastique, dit M. Charles Blanc, est nécessaire à la dignité de la vie universelle, car son absence nous laisserait plongés dans la barbarie, en nous faisant perdre de vue les régions de l'idéal. Ainsi, chose remarquable, il y a plus de spiritualisme chez un peuple qui cherche, qui poursuit passionnément le type du beau, qu'il n'y en a chez les nations qui professent, en fait de beauté et de laideur, une impartialité impie... Non, ce n'est pas être complètement religieux que de mépriser ou seulement de négliger l'étude de la forme qui est sortie des mains de Dieu si admirable, si harmonieuse, si profondément belle que notre esprit suffit à peine à le comprendre et notre langage à le dire... Tel homme qui passe sur la place publique croyant ne penser qu'à ses petites affaires et à lui-même, reçoit à son insu le choc des grandes idées que la sculpture manifeste. Les mâles vertus qui font le citoyen, l'art statuaire, par une heureuse inspiration, les a représentées sous la figure de divinités féminines, comme pour adoucir l'austérité de l'idée par une grâce qui la rend aimable. Enveloppées dans la tunique des filles de Jupiter, ces vertus d'un caractère rigide deviennent plus accessibles, plus attrayantes. L'enfant même qui joue dans nos jardins au pied de ces statues, se pénètre peu à peu, et sans en avoir con-

d'un projet de monument à élever au Luxembourg en l'honneur d'une famille de grainetiers. Une pétition fut adressée à M. le Président du Sénat ; dans cette pétition de fervents admirateurs du Luxembourg protestèrent « contre l'envahissement du jardin par des monuments commémoratifs dont le nombre toujours croissant tendrait, si l'on n'y mettait un terme, à donner à ce lieu où viennent s'ébattre tant d'enfants l'aspect d'un champ de repos ». Mais la questure du Sénat a, par une lettre adressée à M. Alfred Mézières, Président du Comité, autorisé l'érection dans le Jardin du Luxembourg, d'un buste à la mémoire de Mme de Ségur, née Rostopchine. Ce buste a été commandé à Denys Puech. La meilleure place, la place d'honneur, au centre du jardin, a été donnée au monument de M. Scheurer-Kestner dont l'inauguration solennelle a eu lieu le 11 février 1908.

(1) Notamment dans le *Figaro* du 6 juin 1906 un article de M. Georges Claretie sur les *Statues errantes*

science, de ces idées générales qui sont les seules généreuses. Il gardera toute sa vie les premières impressions qu'auront produites sur sa jeune âme ces figures héroïques (1). Tel doit être en France, comme il l'a été en Grèce, le rôle de la statuaire allégorique ou symbolique.

Mais c'est à la statuaire iconique que s'adressent spécialement les critiques que nous avons rappelées. Là encore, elles nous paraissent exagérées et parfois injustes. Les rois n'autorisaient autrefois sur les places publiques d'autres statues que les leurs. Aujourd'hui, la Démocratie riche, éclairée, patriote, a peuplé nos places publiques, non seulement à Paris, mais dans les plus petites villes, de marbres et de bronzes, représentant, depuis Vercingétorix qui lutta contre César, depuis Jeanne d'Arc qui lutta contre les Anglais, jusqu'à Moncey qui défendit la barrière de Clichy, jusqu'à Chanzy qui contint sur la Loire l'invasion Prussienne, tous ceux qui ont bien mérité de la France et de l'humanité, guerriers, poètes philosophes, artistes, inventeurs (2). C'est un enseignement permanent qui est ainsi placé sous les yeux des citoyens Français ; c'est un appel constant et singulièrement puissant aux vertus qu'ont professées ou aux qualités qu'ont montrés ceux dont on expose la figure. C'est là, dans une société démocratique, en France comme à Athènes, la raison du développement de la statuaire iconique; ce doit en être aussi la limite. Cette limite est double : il faut d'abord, bien entendu, n'accorder l'honneur de la statue ou du buste sur la place publique qu'à ceux qui l'ont mérité par l'éclat de quelque talent ou la pratique de quelque vertu. Il faut, en outre, que l'artiste ait soin de mettre en relief ce talent ou cette vertu ; il faut qu'il évoque son personnage dans une action définie, à la fois réelle et symbolique, synthétisant sa vie et son âme, faisant saillir d'un coup le côté par lequel il s'impose à notre admiration. C'est parce que cette dernière condition a été souvent oubliée que la statuomanie a été si amèrement critiquée; c'est la banalité plutôt que la profusion des statues qui a choqué certains esprits. Ce défaut était déjà, au IIe siècle de notre ère, celui des Rhodiens. Ce peuple, riche et ami des arts, avait pris l'habitude d'honorer d'un marbre ou d'un bronze ses héros et ses magistrats. Comme,

(1) M. Charles Blanc. Ouv. déjà cité p. 7 et suiv.

(2) M. Alfred Rambaud. *Histoire de la civilisation contemporaine en France*, chap. XXXI. *Les arts.*

sous la domination Romaine, les magistrats passaient vite et que l'on sacrait d'autant plus facilement les héros que le servilisme était partout, la multiplication des statues mit en déficit le budget de la cité. Les Rhodiens eurent alors recours à un procédé facile et économique : ils consacraient successivement la même statue à plusieurs personnages. C'est par un discours célèbre de Dion Chrysostome que nous connaissons cette indécente coutume. Nous n'en sommes pas là (1). Mais trop souvent nos sculpteurs ont manqué le but, sont tombés dans la banalité ou même dans le ridicule, en ne fixant pas avec une précision suffisante le caractère du personnage et le cadre dans lequel il doit être présenté. De là, ces statues errantes que l'on érige ici ou là, que l'on déplace à volonté, que l'on peut placer partout et qui ne conviennent nulle part (2).

En voyant certaines statues disgracieuses ou déplacées, Gérôme s'écriait : On devrait fusiller tous les mauvais sculpteurs ! Le brave homme n'y allait pas doucement. Sa boutade pourrait en faire trembler beaucoup. Denys Puech n'est pas du nombre.

C'est à la statuaire iconique qu'il s'est particulièrement consacré et il y a mieux réussi que dans la statuaire allégorique ou symbolique. Il devait donner ses premiers essais dans ce genre, à son pays natal, à l'Aveyron.

En 1889, il éleva, sur un boulevard de Rodez, la statue de l'historien

(1) Il faut faire exception pour la statue de Lannes, dans la cour d'honneur de Versailles. Cette statue était primitivement celle du général de Sainte-Croix tué en Espagne. Un conservateur du château, très épris de la légende Napoléonienne, se dit un jour que le duc de Montebello était plus connu et fit trancher — dans la pierre — la tête de Sainte-Croix pour la remplacer par celle de Lannes. La tête est minuscule, le torse est énorme.

(2) Les sculpteurs qui travaillent en vue des salons annuels, n'ont pas toujours le sentiment exact des exigences du plein air. Cependant, lorsqu'ils travaillent à un monument destiné à la place publique, ils devraient songer à mettre la physionomie et les dimensions de la sculpture en harmonie avec les bâtiments, les plantations, les perspectives ; cette convenance du cadre et du portrait ne peut s'allier à la fâcheuse habitude de fixer la place des monuments au hasard des commémorations et des fantaisies d'un comité. Un jour on a proposé d'élever une statue au chevalier de La Barre au sommet de la butte Montmartre, devant le portail de l'église du Sacré-Cœur. N'est-ce pas cependant une vérité élémentaire qu'il ne faut pas élever une statue devant une façade qui l'écrase et dont elle brise les lignes ? A Bordeaux, sur les allées de Tourny, à la place où se dressait, avant le 4 septembre, une statue équestre de Napoléon III, on a élevé celle de Gambetta, sans se préoccuper ni pour l'une, ni pour l'autre, de la convenance du décor. A Paris, on a trouvé mieux : la place Dauphine était occupée autrefois par une fontaine appelée fontaine Desaix. Le monument se composait d'une vasque, d'une colonne et d'un buste. Remisé pendant quelque temps pour cause de réparations dans les magasins d'Auteuil, Desaix a été cédé par la ville de Paris à la ville de Riom qui désirait glorifier la mémoire du vaillant soldat.

Alexis Monteil. Tout le monde connaît aujourd'hui, grâce à Jules Janin, l'œuvre originale de l'auteur de l'*Histoire des Français des divers états* ; on sait qu'elle a été le point de départ d'une rénovation des études historiques et surtout de l'art d'écrire l'histoire. De la patiente étude des documents originaux, Monteil a réussi à dégager la vie sociale des différentes classes de la nation aux diverses périodes de notre histoire. Rien n'était plus difficile à exprimer que ce travail de la pensée chez un bénédictin doublé d'un philosophe. La première difficulté était précisément de donner à la physionomie vieillotte de Monteil ce double caractère de la curiosité érudite et de la réflexion philosophique. L'artiste y a réussi : Monteil est assis sur un fauteuil, la tête penchée en avant, appuyée contre la main droite armée de la plume ; il médite sur le sens et la portée des découvertes qu'il vient de faire. Son regard est en effet plein d'acuité et il vient de parcourir tous les documents, parchemins et registres qui sont répandus à ses pieds. Il y a là un symbolisme un peu réaliste, comme le fait le ciseau de Puech, mais



Amans-Alexis Monteil (Statue bronze).

très expressif. Une seconde difficulté, beaucoup plus grande, était celle du costume. Rien n'est plus ingrat, rien n'est moins sculptural que notre habillement moderne. Les Grecs ont excellé dans l'art de draper leurs statues ; ces draperies paraissent transparentes et le contour élégant du corps est exprimé à travers le marbre, comme s'il n'était en effet couvert que d'une gaze légère. Cicéron disait en parlant des Canéphores de Polyclète : « Leur vêtement témoigne de leur virginité. » Voyez les jeunes filles qui suivent la procession sacrée dans la frise du Parthénon : leurs tuniques forment des plis perpendiculaires dont la symétrie est en quelque sorte religieuse. Ces draperies, aux plis composés, n'ont été touchées par aucune main ; le souffle de l'air ne les a pas dérangées encore ; les émotions de la vie ne les ont pas froissées ; elles sont chastes dans leur régularité et solennelles. Voyez, au contraire, les bacchantes échevelées qui s'agitent dans les bas-reliefs antiques ; le dieu qui les enivre de son délire, a dénoué leur ceinture. Les draperies flottantes de leur *himation* ont été saisies, chiffonnées par les satyres et par les faunes ; elles ont été assouplies par les mouvements répétés de la danse dionysiaque et en ont contracté des plis qui se sont modulés sur tous les muscles en action. Enflés par le vent des montagnes comme les voiles d'un navire, leurs *chitons* ont perdu la raideur des tuniques virginales (1). C'est ainsi que les Grecs ont fait du vêtement comme une image ou un prolongement de la personnalité morale du corps qu'il revêt. Est-il possible d'obtenir le même résultat avec nos pantalons, nos redingotes, tous ces paquets de drap et de linge qui constituent le costume moderne ? Evidemment non, et c'est à force de petites habiletés et parfois d'anachronismes, que nos sculpteurs sont parvenus à le rendre acceptable dans les statues destinées au grand jour de la place publique. Houdon a habillé Voltaire d'une ample draperie qui, suivant la juste remarque de M. Charles Blanc, a tout ensemble la familiarité d'une

(1) M. Charles Blanc, *Ouv. déjà cité* p. 118. Winckelmann, dans ses *Réflexions sur l'imitation des artistes Grecs dans la peinture et la sculpture*, attribue cette supériorité des draperies Grecques à ce que les sculpteurs se servaient de linges mouillés qui moulaient le corps. Il signale notamment l'*Agrippine* et les *trois vestales* qui, découvertes à Portici en 1706, furent portées dans le cabinet des antiques à Dresde. Les vêtements de ces statues sont dessinés avec une grâce inexprimable. Les petits plis sortent, par la douce gradation d'une courbe insensible, des grandes parties de la draperie et vont se perdre de nouveau dans ces mêmes parties avec une noble liberté, sans violer l'harmonie de la composition, et sans cacher le beau contour du corps qui se laisse voir dans toute sa perfection à travers cette élégante draperie.

robe d'étude et la dignité d'une toge (1). Chapu a jeté sur les épaules de Berryer une robe d'avocat (2). Saint-Marceau a enveloppé Alexandre Dumas de son ample vêtement de travail qui ressemble à la chlamyde antique (3). Gambetta, à Bordeaux comme à Paris, porte la légendaire pelisse qui rappelle les frimas de l'Année terrible. Pasteur, la dernière œuvre de Falguière, est revêtu d'une ample toge (4). Quel costume Puech pouvait-il donner à Alexis Monteil ? Il était bien difficile de lui en donner un autre que celui qu'il avait toujours porté et cependant il était choquant de l'exposer ainsi sur un piédestal à la vénération de ses compatriotes. L'artiste a résolu le problème en donnant à Monteil le costume élégant de la fin du XVIIIe siècle, culottes courtes, mollets aux vents, souliers bas et habit à basques ; rien ne pouvait mieux convenir à ce contemporain de Daunou, de Lakanal, de Laromiguière, qui portait l'empreinte de l'époque où il était né et où il avait grandi. Il y a à Wesminster une statue de Wilberfoce qui rappelle celle de Monteil ; le vieillard est assis dans un fauteuil, la main posée sur un livre entr'ouvert dont la lecture est interrompue par une profonde méditation. Le fourreau des pantalons est dissimulé par une robe de chambre qui forme draperie. Tel est encore le Mommsen de M. Walter Lobach. Cette familiarité est supportable dans l'intérieur d'un monument et à l'ombre de deux piliers ; sur une place publique elle aurait été choquante. L'étude des sujets familiers, dit M. Chaumeix, si fréquente chez les peintres, est beaucoup plus difficile aux sculpteurs. La peinture plus souple sait retenir les états fugitifs de nos esprits, les mouvements éphémères où se plaît notre vie mobile et amie des renouvellements. La sculpture répugne à l'épisode, elle n'est pas faite pour le provisoire et l'accidentel. Peut-être se prêterait-elle mieux à l'expression de notre existence familière et trouverait-elle plus aisément place dans nos demeures, si elle savait à propos renoncer aux grandes proportions et condescendre parfois à des statuet-

(1) Il faut remarquer que la statue destinée au vestibule de la Comédie Française perdrait beaucoup si elle était placée en pleine lumière sur une place publique.

(2) La robe largement ouverte laisse voir l'orateur parlementaire. M. le bâtonnier Nicolet en inaugurant la statue, le 20 janvier 1879, disait : « L'unité de sa vie a été bien traduite par l'ingénieux artiste, qui, plaçant l'orateur à la tribune, l'y a enveloppé à demi dans la robe d'avocat. »

(3) Statue d'Alexandre Dumas, inaugurée sur la place Malesherbes le 12 juin 1906.

(4) Monument de Pasteur inauguré sur la place de Bréteuil le 17 juillet 1904.

Mlle LILI ROUJON



tes légères, pittoresques ou gracieuses qui enferment en leur formes restreintes quelque chose de la vie qui nous entoure (1). Puech a su résoudre la difficulté, sans tomber dans une solennité ridicule et en restant fidèle à la vérité chronologique. Mais là où son ciseau a véritablement excellé, c'est dans la figure douce, simple, méditative du modèle qu'il n'avait pas connu ; il y a mis la spirituelle bonhomie du conteur de tant de charmantes anecdotes et la placide sérénité de l'historien, deux caractères qui convenaient parfaitement à son talent.

Toute autre était la tâche qu'il assuma, lorsqu'il se chargea de sculpter, pour une place de Decazeville, la figure mâle et robuste de M. Cabrol. Il fallait ici, par le jeu de nerfs et de muscles fortement prononcés, exprimer la puissance de la volonté et l'énergie du caractère. A cela le tempérament de Puech se prêtait plus difficilement. Successivement officier d'artillerie, ingénieur, directeur d'usine, député, M. Cabrol fut partout un homme d'action et de volonté (2). Au cours d'une polémique électorale, M. Michel Chevalier lui ayant reproché son impétueuse ardeur, M. Cabrol riposta : « Je suis ardent et passionné, dites-vous ; oui, je le suis pour la justice, pour la vérité ; je le suis encore pour les intérêts de mon pays et mon cœur s'émeut aisément et vivement pour eux. Oui, je suis impétueux, je le confesse, mais quel est le dommage public ou privé qu'a causé mon impétuosité ? Je livre ma vie entière à votre investigation la plus sévère. Demandez à mes frères d'armes, que vous pouvez trouver assez nombreux sous vos pas, si je dois renier la première partie de ma vie que je passai sous les drapeaux ; et, pour la seconde partie qui s'est écoulée sous les yeux de mes compatriotes, au milieu des travaux où mon *impétuosité* m'a cent fois servi à surmonter les obstacles inséparables de la création d'une vaste entreprise, demandez aux trois mille ouvriers qui, avec moi, concourent à une œuvre qui est un des plus puissants éléments

(1) *Gazette des Beaux-Arts* 1904. Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.

(2) M. Cabrol (François-Gracchus), naquit à Rodez le 17 février 1793 et mourut à Paris le 6 juin 1882. Il était entré à l'Ecole Polytechnique en 1810 et avait fait les campagnes de 1813 et de 1814 sous les ordres du maréchal Davoust. En 1823, il fit partie de l'état-major général de l'armée d'Espagne. Cette campagne terminée, il abandonna la carrière militaire pour se vouer à l'industrie métallurgique. Par le fait de l'introduction de la fabrication au coke dans les hauts fourneaux de la Forézie, en 1829, il fut le premier importateur en France de la nouvelle sidérurgie au charbon minéral. Decazeville tend à devenir aujourd'hui le centre le plus important du département de l'Aveyron. C'est là que M. Cabrol est inhumé, dans un tombeau de famille orné de deux statues allégoriques, le *Deuil* et la *Foi*, dues au ciseau de son compatriote et ami, le sculpteur Gayrard. M. Louis Puech a donné, en 1882, une notice biographique de M. François Cabrol.

de la prospérité de mon pays, demandez-leur si de cette impétuosité il sortit jamais une injustice. » Cette fière et virulente apostrophe peint l'homme que Puech avait à représenter; il est là tout entier avec la puissance, disons-le, avec les violences de son caractère irréductible. Puech l'a fièrement campé, la taille droite, le regard vif, vêtu d'une ample redingote, le cou serré dans les tours multipliés d'une large cravate, la main placée dans la poche du pantalon. On a beaucoup critiqué la vulgarité de cette attitude et en comparant, à Decazeville, Cabrol à son voisin le duc Decazes, vêtu de l'élégant manteau de pair de France, on ne peut s'empêcher de songer à la différence des races, si bien saisie et décrite par F. Coppée (1) :

L'ancien régime est mort, et tout de suite après
Ils ont l'air bourgeois et déchu, les portraits,
Et l'on ne prendrait pas pour un homme bien né
Ce pédant doctrinaire à l'habit boutonné.

Les poètes et artistes n'ont jamais fait bon ménage avec les bourgeois de 1830 ; Gautier et Gérard de Nerval les flétrissaient d'un nom qui a disparu du vocable de l'invective; ils les appelaient des « épiciers ». Ce qui constituait l'épicier n'était pas le fait de négocier certaines denrées, mais l'inaptitude congétinale à discerner le beau. Etait épicier quiconque se livrait aux besognes de l'utile et demeurait, sans en souffrir, le prisonnier des geôles du réel. Les serviteurs de l'art professaient le mépris le plus outrageant à l'égard de ces hommes qui les payaient d'ailleurs d'une méfiance instinctive, quelquefois d'une haine violente (2).

Tout n'était pas cependant vulgaire dans cette bourgeoisie dont M. A. Bardoux a raconté l'histoire et tracé le portrait (3) et dont il fut lui-même un des plus distingués représentants (4). Il est regrettable que Puech, qui a sculpté le buste de M. Bardoux, n'ait pas causé quelquefois avec son modèle de ce qui faisait alors l'objet des méditations de l'ancien

(1) *Château à vendre*, par M. François Coppée, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juin 1905. Le poète fait défiler tour à tour, dans la galerie des portraits, les ancêtres de l'ancien régime, ceux du premier Empire et ceux du règne de Louis-Philippe.

(2) M. H. Roujon sur Théodore de Banville, dans *Le Temps* du 16 février 1905.

(3) *La Bourgeoisie Française*, 1789, 1848. L'auteur a dédié le livre « à la mémoire de sa mère qui fut une bourgeoise des anciens temps ».

(4) Eloge de M. Bardoux par M. Georges Picot, à la séance du 8 décembre 1907 de *l'Académie des sciences morales et politiques*.

ministre; il aurait appris sous quels aspects un grand bourgeois, comme M. Cabrol, devait être saisi par le ciseau du sculpteur et quel caractère, quel genre de beauté il convenait de lui donner (1). Les hommes de cette génération se distinguaient surtout par le bon sens, une simplicité consciente, la serviabilité unie à une recherche discrète de la popularité, l'éloignement du luxe et le besoin du confort, la fierté plébienne dans les mots et la délicatesse aristocratique dans les goûts; la vaste lecture qui n'allait pas ordinairement jusqu'à l'étude, mais suffisait à soutenir l'éloquence ; un certain respect pour les révolutions historiques, le sentiment très ferme que la société n'avait plus à faire que des progrès de détail, qu'on était parvenu, socialement, au jour du repos dominical, et que les institutions appelées par la bourgeoisie, voulues par la bourgeoisie, soutenues par elle, étaient suffisamment démocratiques, puisqu'on avait écarté la noblesse (2). Ces hommes, a dit M. Ribot, avaient grand air malgré tout et couvraient leurs faiblesses de ce prestige du talent auquel rien ne résiste dans notre société. Le régime qui s'appuyait sur eux et qui résumait en lui leurs qualités et leurs défauts eut le malheur de ne pas parler assez à l'imagination populaire. La France s'ennuyait, suivant le mot de Lamartine, et c'est ce qu'on pardonne le moins chez nous à un gouvernement. Il semble que la France n'a plus le loisir de s'ennuyer ; elle est devenue plus indulgente depuis qu'elle éprouve la sensation déli-

(1) M. Bardoux avait notamment admirablement saisi et exprimé le côté pratique, mais nullement mesquin de la bourgeoisie. Le bourgeois dit-il, en art comme en littérature, n'a pas l'instinct de l'idéalisme, mais il a besoin des notions nettes. Si l'auteur, peintre ou écrivain, lui donne une claire vision des choses, et s'il y joint la finesse et la noblesse, il a conquis absolument son suffrage. S'agit-il de la musique ? ne cherchez pas alors la bourgeoisie au Théâtre Italien. Elle veut entendre et comprendre les paroles ; elle est à l'opéra-comique, son théâtre de prédilection. Elle y va en famille : après Grétry, Méhul, Nicolo, Dalayrac, elle applaudira Auber... D'une probité sévère et d'une exactitude proverbiale, rendus à la vie privée, les hommes s'occupent avec activité et sagacité de leurs affaires. Les femmes gardent le logis ; leur éducation s'est faite au pensionnat le plus renommé, quand on n'a pu les instruire à la maison. La harpe, si longtemps à la mode, est abandonnée ; le règne du piano commence. La femme de la bourgeoisie n'a pas cette fleur délicate d'urbanité exquise que donnent seuls les loisirs aristocratiques, ni cette allure simple qu'apporte le sentiment héréditaire d'une valeur et d'une liberté incontestées. Elle est néanmoins élégante sous la pelisse que le retour des Bourbons a substituée au châle long ; avec sa coiffure très élevée et un peu ébouriffée, elle nous parait sérieuse dans son portrait jauni.

Si nous en croyons les romanciers et les moralistes contemporains, cette vieille société bourgeoise n'existe plus. M. Abel Hermaut, dans son livre *les Grands bourgeois*, nous la montre en pleine décomposition ; Nozière imaginant fort spirituellement un retour de M. Ingres dans ce bas monde, le fait errer, dépaysé et étonné, dans une société où il ne retrouve rien de celle qu'il a si admirablement peinte et symbolisée. (M. Ingres à Paris. *Le Temps* du 28 octobre 1905.)

(2) C'est en ces termes que M. René Bazin, à la séance publique de l'Académie Française du 28 avril 1904, a caractérisé le milieu dans lequel avait vécu son prédécesseur, M. Ernest Legouvé, un des premiers bourgeois de Paris au temps du Gouvernement de Juillet.

cieuse d'être emportée un peu trop vite vers des régions inconnues (1). M. Cabrol personnifia ce tempérament, ce temps et ces idées. Comme ses contemporains, Odier, Darblay, Humann, Schneider, il avait porté son activité sur les entreprises industrielles. La monarchie de Juillet succédait, en effet, à deux régimes qui, à ce point de vue, n'avaient pas accompli leur tâche. L'Empire qui avait fait beaucoup, avait encore plus détruit. La Restauration était un gouvernement indolent, peu disposé à s'engager dans de grands travaux qui exigeaient le concours actif des Chambres et du pays. La bourgeoisie de 1830 donna à son gouvernement un caractère d'utilité pratique et de renouveau industriel. Puisque Puech ne voulait pas nous montrer son modèle sous l'uniforme d'un brillant officier d'artillerie, il aurait peut-être pu nous le représenter gouvernant ses ouvriers d'un geste impérieux ou assistant aux premières coulées du fer dans les hauts fourneaux de Decazeville. Suivant le programme qui lui était imposé, il nous a donné M. F. Cabrol seul, sans autre allégorie qu'un bloc de charbon et une carte, dans une attitude familière et bourgeoise. Tel a été représenté sur la place du Creusot, entre l'usine et l'église, M. Eugène Schneider (2). Mais, chez ce dernier, l'élégance un peu hautaine de l'ancien président du Corps Législatif relève la vulgarité du député censitaire. Rude, lorsqu'il sculpta le buste de Dupin, avait été obligé d'idéaliser le plus caricaturé des hommes d'Etat et le type le plus complet de la laideur bourgeoise de son époque. Il s'en tira en nous donnant une figure plébéienne, forte de narquoiserie, de gaillardise et de sceptique finesse, avec un front plissé de petites rides nerveuses, des lèvres épaisses, un nez aux ailes charnues et dilatées, une mâchoire énorme. On raconte que M. Thiers en visitant le salon de 1838, et en passant devant ce buste, fit cette réflexion piquante : « Rien qu'à voir cette tête, on devine que le personnage porte de gros souliers ferrés » (3). La main de Puech, habituée à plisser des élégances féminines, pouvait difficilement pétrir une tête pareille. A cette difficulté s'en ajoutait une autre : il fallait donner, sans le secours d'aucun accessoire, le caractère et la beauté

(1) Eloge du duc d'Audiffret-Pasquier, à l'Académie Française.

(2) M. Schneider porte comme M. Cabrol, la cravate haute et une longue redingote ; mais, au lieu d'avoir une main dans la poche, il a les bras croisés sur la poitrine. La statue a été inaugurée en 1905, au centième anniversaire de sa naissance.

(3) M. de Fourcaud. *Ouv. déjà cité*, p. 262.

à un corps d'homme déformé par un costume dont les plis fixes et artificiels serrent les membres en les cachant. Ingres a triomphé de cette difficulté en nous donnant un chef-d'œuvre, le célèbre portrait de Bertin aîné; quand nous passons au Louvre devant cette merveilleuse effigie de M. Bertin, avec son large masque d'empereur des *Débats* et cette attitude impérieuse et sa bonhomie, c'est une véritable résurrection de la bourgeoisie de 1830 qui s'offre à nos regards émerveillés et à notre raison satisfaite, de cette bourgeoisie triomphante entre la Restauration qu'elle avait abattue et la République qui la renversa à son tour. Devant la statue de M. Cabrol à Decazeville, il faut un grand effort de mémoire et d'imagination pour éprouver le même sentiment.

Puech ne pouvait se borner à dresser des statues Aveyronnaises. Lorsque les amis et les admirateurs de Jules Simon songèrent à faire revivre ce grand homme d'Etat dans ce coin de la place de la Madeleine où il avait vécu un demi-siècle, ils s'adressèrent à Denys Puech. L'offre était séduisante : il s'agissait de présenter à des spectateurs du monde entier défilant chaque jour sur cette partie du boulevard, l'homme qui, tour à tour ou à la fois, maître d'études, professeur, philosophe, député, sénateur, journaliste, ministre, académicien, resta toujours fidèle à lui-même et réalisa dans des conjectures si diverses la plus belle unité de vie par la probité, le désintéressement et la fidélité à ses convictions. En idéalisant sa figure, le sculpteur devait donner à la foule une leçon de courage civique et d'éloquence parlementaire. La tâche était lourde. Et d'abord comment représenter M. Jules Simon ? Entre les divers rôles ou offices sociaux qu'il avait remplis, l'hésitation n'était pas possible ; c'était l'orateur parlementaire qu'on demandait au ciseau de Puech. Il ne fallait donc songer à le vêtir ni de la toge du professeur, ni de l'habit académique. On retrouvait alors l'éternel embarras, la disgrâce du costume moderne, qui, au lieu d'accuser les formes du corps les contrefait ou les dissimule ; la gêne est encore plus grande quand il l'agit de représenter un orateur et d'imprimer à son corps les mouvements de l'éloquence.

Quels avantages présente, à ce point de vue, le costume antique ! voyez Phocion enveloppé dans un manteau qui montre tous ses membres par l'alternance des parties plissées et des parties plus lisses ; ce vêtement est une indication des concentrations de la pensée absorbée en elle-

même. Voyez Cicéron ramenant sur son bras gauche les plis de sa toge ; elle s'ouvre comme pour laisser sa poitrine respirer plus à l'aise ; les plis qui étaient ramenés se dispersent, à mesure que la parole jaillit des lèvres, et leurs cassures en sens divers expriment par un beau désordre l'action oratoire. Faites cela avec une redingote, un pantalon et un faux-col. Les sculpteurs contemporains l'ont bien compris et lorsqu'ils ont voulu représenter un orateur parlementaire, ils ont cherché à suppléer à l'insuffisance ou à la gêne du costume par un geste, par une attitude, par un emblème ou par un accessoire.

A Gambetta, Dalou a donné une attitude noble et fière qui laisse deviner la puissance du verbe ; au Palais-Royal, M. Boverie, l'auteur si apprécié de la statue de Baudin, a placé Camille Desmoulins sur un socle de granit, très peu élevé de façon à le rapprocher davantage de la foule ; il se tient debout, le bras droit étendu, la jambe et le bras gauche appuyés sur une chaise (1). Les auteurs du projet de monument à Charles Floquet, l'ont entouré d'allégories destinées à dire ce que rien dans le modèle ne leur permettait d'exprimer (2). Chapu lorsqu'il voulut faire revivre Berryer, a dû recourir aux procédés que nous avons déjà fait connaître et encore n'y a-t-il qu'imparfaitement réussi. L'Art lui-même, disait le maître

(1) Cette statue, érigée par un comité dont M. Henry Maret était le président, a été inaugurée le 22 septembre 1905.

(2) Les maquettes étaient au nombre de quatre, et c'étaient celles : de M. Peynot, devise *Pro Patria* ; de M. Michelet, devise *le Bloc* ; de M. Le Gastelois, devise *Folie-Méricourt*, et de M. Descamps, devise *Fraternité*.

Dans la maquette de M. Peynot, Charles Floquet est représenté debout, prononçant un discours, le bras tendu, le torse rejeté en arrière et regardant fièrement la foule qu'il harangue ; et, au pied du socle, la République est assise abritant, sous les tables de la Loi, la Famille que symbolise un groupe de deux enfants.

Dans la maquette de M. Descamps, Charles Floquet a sensiblement la même attitude, mais le génie de l'Eloquence couronne son front d'une palme et au pied du monument deux figures symbolisent la République et la Démocratie ; puis, sur la face postérieure, la forteresse de l'ancienne Bastille se dresse dans les rayons du soleil de 1789.

M. Michelet a représenté Charles Floquet pendant une séance de la Chambre prononçant un discours « et, dit la notice, luttant de toute son énergie pour la sauvegarde de la République alors menacée par le Boulangisme ». Et, sur le devant du socle, la République est figurée assise, appuyée d'une main sur un faisceau de licteurs et tenant une branche d'olivier, et de l'autre sur les tables de la Loi. Puis, sur chaque face du monument, un bas-relief en bronze rappelle un épisode de la vie de Charles Floquet. L'un le représente jeune homme, en 1848, un fusil à la main et demandant à la troupe, au milieu de la foule qui l'acclame, de se joindre au peuple ; l'autre le montre à la séance de la Chambre du 4 juin 1888 ; et le troisième enfin, sur la face postérieure du monument, le représente au début de sa carrière, sous l'Empire, dans un atelier d'ébénisterie, haranguant les ouvriers.

Enfin, dans la maquette de M. Le Gastelois, l'ancien président du Conseil est représenté debout, la main gauche appuyée sur le bord de la tribune ; cependant qu'au pied du monument la République grave sur le socle l'inscription consécratrice : « A Charles Floquet, la République reconnaissante. »

que nous avons déjà cité, en disputant à la mort la grande image, n'a pu nous en rendre que le reflet. Voilà bien l'attitude noble sans recherche qui lui était familière ; ces yeux qui cherchaient le ciel; cette main qui pressait le cœur comme pour en contenir les élans ; ce beau visage qui semblait fait pour traduire les mouvements d'une belle âme; mais où le resplendissement du front, l'éclair du regard, le tremblement des lèvres, la pénétrante émotion de la voix, la flamme qui éclairait la tribune et la barre avant de se répandre sur le monde ? Hélas ! la matière inerte, même vivifiée par un talent supérieur, ne peut dérober les rayons du ciel, et Michel-Ange eût-il taillé de son immortel ciseau la statue de Berryer, qu'une fois de plus il lui eût en vain jeté le cri que devant son chef-d'œuvre poussait l'orgueil de son génie : « Parle donc ! » (1) Si Chapu, malgré toutes les ressources dont il disposait, n'a pu rendre qu'imparfaitement l'action oratoire de Berryer, Denys Puech ne pouvait que rendre moins complètement encore celle de Jules Simon. Celle-ci était en effet tout intérieure et ne se traduisait guère au dehors que par les mélodies de la voix ou le jeu de la physionomie. On a dit qu'à ses débuts dans les assemblées publiques, la parole de M. Jules Simon se ressentait des habitudes un peu lentes de l'enseignement (2). Lorsque nous l'entendîmes dans les grands débats parlementaires de l'assemblée de 1871, nous admirions surtout la pureté de la diction, la savante expression du geste et la chaleur contenue de la voix ; de tout cela se dégageait une irrésistible séduction qui enveloppait, échauffait et finalement entraînait l'auditoire. Comment le ciseau de Puech pouvait-il nous rendre ces merveilleuses, mais insaisissables qualités ? Il l'a fait dans la mesure où c'était possible. L'orateur est à la tribune, les bras croisés sur la poitrine, mais prêts à se mouvoir ; il attend le silence et répond par le regard, avant de le faire par la parole, aux apostrophes dont il est l'objet. C'était l'attitude habituelle de Jules Simon, ce virtuose consommé, qui commençait d'une voix mourante, peu à peu, par une savante gradation, s'animait, approchait l'adversaire avec une grâce féline, l'enlaçait, l'étouffait, ou l'abattait d'un coup de griffe (3) ; c'était en outre l'attitude

(1) M. Nicolet. *Discours déjà cité.*

(2) M. d'Haussonville. Discours prononcé le 11 mars 1898 à l'académie Française, pour la réception du comte de Mun, successeur de M. Jules Simon.

(3) M. Emile Deschanel, Réception à l'Académie Française de M. Ribot,

qui convenait à ce libéral impénitent qui eut le courage de braver, non pas la colère de ses adversaires, mais — vertu plus rare — le mécontentement de ses amis et, suivant le mot de son successeur à l'Académie, d'entrer la tête haute dans l'impopularité.

Puech a complété son œuvre par deux bas-reliefs placés sur le piédestal de la statue. Dans l'un, c'est l'écrivain; dans l'autre, c'est le professeur que l'artiste a voulu honorer. Ici, nous sommes dans ce cabinet de la place de la Madeleine où M. Jules Simon a composé l'*Ouvrière*, l'*Ecole*, le *Devoir*, la *Religion naturelle*; l'écrivain est au milieu de ses livres, à sa table de travail, méditant sur les redoutables problèmes dont aucun ne l'a trouvé indifférent. Jules Simon, pensif, sa couverture de laine sur les genoux, sa corbeille à papier près de lui, ses livres, ses chers livres, autour de lui, c'est le Jules Simon de ce cabinet de la place de la Madeleine où il composa tous ses ouvrages, où, tisonnant son feu, il prépara tous ses discours. Le voilà accoudé à sa table et, dans une sorte de vision fantastique, regardant comme en son cerveau, se dessiner les figures des êtres qu'il a consolés, l'*Ouvrière*, l'*Ecolier*, l'*Enfant abandonné*. Celui-ci tend la main, celui-là lit un livre. Et l'ouvrière songe. Les passants qui n'ont point connu Jules Simon, qui n'ont point gravi le petit escalier menant à son balcon, pourront l'apercevoir là, tel qu'il fut, dans l'intimité de sa vie, à quelques pas de sa statue, en son propre logis, à cette fenêtre, là-haut... (1) Là, nous sommes à la Sorbonne, non pas dans cette Sorbonne gracieuse et presque coquette que M. Nénot nous a faite, mais dans cette vieille maison délabrée, à la cour géométrique, aux pierres rongées par le temps, à laquelle M. Gréard a adressé de si touchants adieux (2) ; le doyen de la Faculté des Lettres est déjà ce bon M. Victor Leclerc que nous avons tous connu, redouté et aimé. M. Jules Simon, qui a échoué aux élections de 1849, est le suppléant de Victor Cousin dans la chaire de philosophie ; c'est le 9 décembre 1851, la veille du plébiscite ; la grande salle est comble et on attend avec impatience la reprise du cours. Le professeur s'exprime ainsi : « Messieurs, je suis ici professeur de morale. Je vous dois la leçon et

(1) M. Jules Claretie, *Une Statue*, dans le *Journal* du 7 juillet 1903.

(2) *Nos adieux à la vieille Sorbonne*, par M. Octave Gréard.

l'exemple. Le droit vient d'être publiquement violé par celui qui avait la charge de le défendre, et la France doit dire, demain, dans ses comices, si elle approuve cette violation du droit ou si elle la condamne. N'y eût-il dans les urnes qu'un seul bulletin pour prononcer la condamnation, je le revendique d'avance ; il sera de moi ! » La salle éclate en applaudisse-



Portrait (Dessin à la plume).

ments frénétiques ; la leçon est arrêtée et le cours suspendu... C'est cet acte de courage que Puech a voulu rappeler et glorifier ; le professeur est debout en face de son auditoire, le bras droit tendu pour une héroïque protestation. Puech a restitué l'aspect de la salle, aujourd'hui démolie, sur d'authentiques documents et nous y retrouvons la place où nous nous sommes souvent assis ; sur les gradins inférieurs on applaudit le

maître ; en haut, on l'acclame plus bruyamment. Toute la scène est traitée avec beaucoup de sobriété et de mesure. Tel est le monument élevé par Puech à la mémoire de Jules Simon, dans la ville où il est mort, le 9 juin 1896. Celle où il était né, le 27 décembre 1814, a voulu en avoir une réplique en bronze ; elle a été placée à l'entrée de Lorient et a été solennellement inaugurée le 25 juin 1905.

Il est une autre statue pour l'exécution de laquelle Puech s'est heurté aux mêmes difficultés que celle de Jules Simon : c'est celle de M. Armand Rousseau. Il l'a représenté debout, une carte à la main, avec pantalons aux longs plis et une ample redingote ; ce costume ingrat est relevé par la noblesse du port et l'acuité du regard. Sur le socle, la France coloniale portant un drapeau et coiffée d'un casque inscrit le nom d'Armand Rousseau (1). Le robuste génie de Michel-Ange réussissait mal à exprimer la fleur de la jeunesse ou les teintes délicates de la beauté ; on a dit qu'il donnait à ses femmes plutôt l'air des Amazones que des Grâces. C'est le contraire pour Puech et sa France Coloniale n'est pas assez Amazone et est beaucoup trop Grâce.

Le costume militaire offre au sculpteur de précieuses ressources. Puech les a habilement utilisées dans la statue de l'Amiral Obry érigée à Nouméa. Coiffé de la casquette brodée, l'amiral a la main gauche sur la poignée de son épée et de la droite il fait un signe impérieux de commandement. Puech a su trouver, cette fois, l'expression énergique qui vient rarement au bout de son ciseau.

A l'Egypte il a donné deux belles œuvres : la statue de Nubar-Pacha à Alexandrie et celle de Mariette au Caire. Celui-ci avait découvert dans le temple du grand Sphinx, des statues d'une remarquable beauté représentant le fameux Chéphrem, fondateur de la seconde pyramide et roi de la quatrième dynastie. C'était une dette de reconnaissance que l'art sculptural avait contracté vis-à-vis de lui. Puech l'a généreusement acquittée. Il y a dans la fixité du regard, dans les dimensions et dans la masse imposante de la statue des réminiscences frappantes de l'art Egyptien. Elle rappelle ces colosses étonnants que les Pharaons faisaient tailler dans un seul bloc et qui, dans leur solennelle et sublime immobilité,

(1) Le monument a été inauguré à Brest, en 1901, par M. Maruéjouls, alors ministre des travaux publics,

nous apparaissent comme des géants au-dessus de la loi commune des êtres humains. En inaugurant cette statue M. Maspéro disait : « Puech a réussi où plus d'un aurait échoué et son Mariette est bien le Mariette que nous avons connu, mûr et attristé déjà, mais encore dans la pleine possession de sa puissance et de sa volonté. Il est droit, haut, ferme, énergique, tout en lui respire la force presque brutale, et l'on sent que, s'il fût né deux cents ans plus tôt, dans un siècle d'aventures, il eût écumé volontiers les mers sur les flûtes boulonaises. Les bras croisés sur la poitrine, il serre, dans sa main droite, le plan des bâtiments et des jardins de Boulac, tandis que sa tête, portée vers la gauche, laisse courir son regard sur la façade du Musée nouveau. Il songe et la tension de la pensée imprime à ses traits une expression sévère, mais ses yeux et ses lèvres conservent un reflet de cette bonté qui corrigeait chez lui l'austérité du dehors » (1).

Denys Puech a souvent emprunté à la Grèce ses inspirations ; il lui a aussi emprunté la technique et les procédés de son art. Un de ces procédés est la polychromie. Ce procédé remonte aux temps primitifs de l'humanité, à ces temps barbares où des hommes simples et grossiers se représentaient leur Dieu comme une personne riche, couverte de bijoux et de colliers, magnifiquement vêtue, telle que se le figurent aujourd'hui encore quelques populations ignorantes de l'Océanie ou de l'Asie. Née d'un instinct sauvage, la polychromie se développa en Grèce, grâce aux influences sacerdotales (2). Mais, selon la judicieuse remarque de M. Charles Blanc, l'art Grec poussé par son génie en même temps qu'il était retenu par la tradition religieuse, se dégagea de ses entraves en ayant l'air de les respecter ; le peinturage des anciens fétiches fut remplacé par une coloration résultant des matières employées, telles que l'or, l'ivoire, le bronze, les pierres précieuses ; les grands maîtres pratiquèrent la polychromie *naturelle* et non la polychromie *artificielle*. L'une

(1) La statue en bronze se dresse sur un piédestal au centre d'un vaste monument funéraire en beau marbre noir d'Italie. L'architecte de ce monument est M. Charles Prampolini.

(2) La collection de Luynes possède une petite Vénus en bronze, d'origine Grecque, dont le cou a conservé un collier d'or d'une authenticité incontestable. Elle a été reproduite dans la *Gazette archéologique*, année 1875, planche XXXIII. La Vénus Genetrix du Louvre a les oreilles percées, ce qui indique qu'elle portait des pendants qui ont disparu. Il y a aussi au Louvre un buste de Junon qui était autrefois orné de pendeloques. La Vénus d'Arles portait un bracelet sculpté dans le marbre et orné d'une pierre précieuse. Un collier d'or et des pendants d'oreilles furent découverts aux alentours de la niche de la Vénus de Milo.

se sert de matériaux dont la couleur indélébile convient à l'éternité voulue des œuvres monumentales ; l'autre, employant des couleurs éphémères et variables, applique ce qui passe sur ce qui doit durer. La première s'approche de la vérité naturelle sans y prétendre ; la seconde vise à l'illusion sans y atteindre ; elle accuse son infériorité ou plutôt son impuissance en essayant de se comparer jusqu'au bout à la nature. Au lieu de chercher les accents de la vie idéale, elle ne contrefait la vie réelle que pour mettre en relief les apparences d'une vie menteuse, immobile et muette (1). La Minerve du Parthénon de Phidias devait à une polychromie naturelle son éclat olympien. Plus tard, les Grecs revinrent à la polychromie artificielle. Pline raconte que lorsqu'on demandait à Praxitèle quel de ses marbres il préférait : « Ceux, répondit-il, auxquels le peintre Nicias avait mis la main. Tant il attachait de prix à la coloration que leur donnait la brosse de Nicias, *tantum circumlitioni ejus tribuebat !* » (2). Cette pratique se perpétua et se généralisa dans la décadence Romaine. La statue de Diane, dont le berger Corydon voulait faire hommage à la Déesse, devait avoir les chaussures rouges, *in morem*, ajoute Virgile.

La sculpture populaire et l'imagerie religieuse perpétuèrent l'usage de la polychromie pendant tout le moyen âge et jusqu'au XVIe siècle (3). A la Renaissance, Michel-Ange la bannit impitoyablement de la grande sculpture et prononça définitivement le divorce de la forme et de la couleur. Le XVIIIe siècle les avait quelquefois réunies (4). Mais c'est de

(1) Charles Blanc. *Ouv. déjà cité*, p. 166.

(2) Ce mot de *circumlitio* indique bien la délicatesse du procédé employé ; c'était une onction générale du marbre avec de l'huile ou de la cire légèrement colorée. Le liquide pénétrait dans les pores du marbre et en atténuait l'éclat. Le grain du Paros étant déjà par lui-même un peu jaune, la figure prenait, beaucoup plus facilement que dans la blancheur crue du Carrare, le ton de la chair. Le peintre coloriait ensuite la chevelure, la prunelle et la pupille et accentuait ensuite son coloris dans les draperies et les vêtements. Nous avons sous les yeux une réduction de *La Pensée* sur laquelle Puech a admirablement renouvelé sur la figure ces teintes discrètes de brun et de rose et sur la robe cette gradation du coloris.

(3) Il y a au Musée de Toulouse six statues polychromes provenant de la basilique Saint-Sernin qui datent de la fin du XVe siècle. Elles sont d'un réalisme vivant. M. Henri Rachou en a fait la descriptiou dans la *Gazette des Beaux-Arts de 1904*, p. 507. Voir *La Statuaire polychrome Espagnole*, par M. Raymond Bayer, dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, numéro du 10 décembre 1907.

(4) Nous citerons sur une des portes latérales du chœur de l'église Saint-Etienne, à Toulouse, la statue du président à mortier de Lestang, agenouillé devant la Vierge. La robe du Président et le vêtement de la Vierge sont en marbre de couleur jaune. Il n'y a là aucune bigarrure choquante et l'harmonie des couleurs ne rompt pas l'unité du sujet.

nos jours que Klinger en Allemagne, Gérôme (1) et Barrias (2) en France sont résolument entrés dans la voie de la sculpture peinte.

Puech les y a suivis. *La Pensée* est une statue polychrome (3). C'est une jeune fille svelte, gracieuse, dont le visage garde une impassibilité absolue. Tout est immobilisé dans une méditation très douce ; les bras sont mollement croisés, le droit reposant sur une draperie de couleur dans laquelle le gauche disparaît. Ce sujet a tenté bien des sculpteurs et il n'en est aucun qui ait pu plus facilement recevoir l'empreinte personnelle de celui qui l'a traité. Vous trouverez au Luxembourg *La Pensée* de M. G. Michel ; comme celle de Puech, elle est polychromée, formée par un ingénieux mélange d'ivoire et de bronze doré. Mais comme elle en diffère par la pose, par le regard, par l'attitude générale ! c'est une *Pensée* plus ferme, plus ample, peut-être plus élevée, mais moins fixe et moins délicate. Rodin a, lui aussi, donné sa *Pensée* ; c'est une tête féminine cou-



La Pensée (Statue polychrome).

(1) *Pygmalion et Galathée* et la *Tanagra* sont les œuvres les plus célèbres de la sculpture peinte de Gérôme. La *Tanagra* qui est au Luxembourg personnifie cette nécropole de Béotie dans laquelle on a trouvé de si belles figurines de la fin du IVe siècle qui reflètent l'influence de Praxitèle. Gérôme a usé pour la peindre du procédé Grec ; il a recouvert toutes les surfaces d'un rose très pâle. Le temps a encore affaibli le ton. Malgré cela, la statue repose encore les yeux, par sa douceur, du brillant trop cru des marbres voisins.

(2) *La nature se dévoilant* au musée du Luxembourg.

(3) *La Pensée* est, avec *l'Enfant au poisson*, chez Madame Herbet, au château de Combray.

verte d'une sorte de capuchon et abîmée dans une méditation profonde (1). Mais il a surtout donné le *Penseur* qui est maintenant, au seuil du Panthéon, comme le gardien de ce sépulcre où dorment nos gloires nationales. Tout le monde connaît sa musculature herculéenne. On a dit, croyant lui adresser une critique, qu'il pensait « avec son dos ». Certes oui, il pense avec tout son être, il donne à la fois l'idée de la fatigue et du recommencement de l'effort. Il est assis, le col et la tête avancés, le menton appuyé sur son poing, la face penchée, envahie par l'ombre. C'est le Penseur et c'est la Pensée, c'est un abîme de réflexions, une extraordinaire profondeur d'ombre tragique. Cet homme est un géant, dont tout le corps donne l'idée d'une force irrésistible. Il semble que, s'il se levait et marchait, ses pas ébranleraient le sol et que les rangs d'une armée seraient contraints de s'ouvrir devant lui (2). Quel contraste avec la *Pensée* de Puech ! Ici, c'est la pensée éclose dans l'âme populaire, imprégnée des souvenirs de lutte et d'oppression, mais prête à reprendre le travail et à recommencer l'action ; là, c'est la pensée délicate d'une âme aristocratique et féminine qui se complaît dans l'évocation d'un souvenir charmant et dans des rêves poétiques. Le 21 avril 1906, sur la place du Panthéon, M. Gabriel Mourey prenant le contre pied d'un vers de Leconte de Lisle (3), disait que le *Penseur* de Rodin apprendrait aux futures générations la gloire de penser et l'orgueil d'être un homme. La statue de Puech apprendrait plutôt à ceux qui la verront, la joie de rêver et le plaisir d'être femme. On pourrait être tenté d'écrire ici une dissertation philosophique : en multipliant les contrastes entre l'œuvre de Rodin et celle de Puech, il serait facile de montrer comment chacun a su incarner dans le marbre ou dans le bronze un des côtés de cette pensée moderne qui, tantôt dans des rêves poétiques ou dans les souvenirs du passé, s'efforce de conserver un peu de l'idéal perdu, tantôt en recherche un nouveau dans la poursuite acharnée et fiévreuse d'une vérité qui lui échappe. Avec l'une,

(1) Rodin. *Le Figaro illustré.* N° spécial de mars 1906 qui reproduit *La Pensée* d'après une photographie de M. Druet.

(2) M. Gustave Geffroy. *Le « penseur » de Rodin au Panthéon*, dans la *Revue Bleue* du 17 décembre 1904.

(3) Leconte de Lisle a dit dans un accès de nirvanisme qu'il aspirait au jour où, « affranchi de vivre », il ne saurait plus

La honte de penser et l'horreur d'être un homme.

comme avec l'autre, nous sommes loin de la pensée antique qui, sûre d'elle-même, se complaisait dans la possession indiscutée du domaine intellectuel où elle régnait en souveraine. C'est d'elle que Platon était pénétré, lorsqu'il disait que « *le Beau est la splendeur du Vrai* ». Ce n'est ni devant le marbre de Puech, ni devant le bronze de Rodin qu'on sent la profondeur de cet axiome devenu banal. Pour la sentir, c'est à Florence qu'il faut aller, devant cet autre « Penseur » de Michel-Ange qui écrase, de tout le poids du génie, les statues de Puech et de Rodin. Aucune comparaison ne fait mieux sentir combien la sculpture contemporaine, inquiète et tourmentée, manque de ces qualités dominantes de l'Art ancien, la sérénité grandiose qui n'était que la tranquillité de l'âme en possession de la vérité. Nos penseurs cherchent trop fiévreusement le Vrai, pour que nos artistes puissent nous donner complètement le Beau.

La plus belle œuvre polychromée de Puech est incontestablement la statue du P. Didon. Elle est *polylithe*, plutôt que *polychrome* ; sur le corps et la robe de marbre blanc est placé un manteau de marbre noir. Chacun des marbres est monochrome, et, malgré l'opposition tranchante des couleurs, l'attention n'est pas divisée. La polychromie ne convenait à rien mieux qu'au costume Dominicain ; Lacordaire, qui sentait le beau sous toutes ses formes, l'avait pressenti, lorsqu'il écrivait : « C'est dans deux jours que, pour la première fois, nous porterons la robe blanche de l'innocence et le manteau noir de la pénitence (1). » Ce n'est pas seulement par la facture technique que l'œuvre de Puech est remarquable ; elle l'est aussi par le caractère qu'il a su lui donner et l'impression qu'à son tour elle donne. Enfant du Dauphiné, le P. Didon joignait à la hardiesse de la pensée l'énergie du verbe ; élève de Lacordaire, il n'oublia qu'un jour les enseignements du maître (2), et fut, comme lui, l'apôtre de la liberté et le défenseur de la dignité humaine. Définissant notre nature, il s'écriait en terminant : « L'homme qui vous fera regarder la terre, vous y fera mourir ; celui qui vous tiendra un genou sur la poitrine,

(1) Lettre écrite de la Minerva, à Rome, le 7 avril 1839, au Frère Piel et rapportée dans l'ouvrage du P. Chocarne, tome I, p. 283.

(2) Dans un discours prononcé à la distribution des prix de l'école Albert-le-Grand, le P. Didon fit l'éloge des coups de force militaires. Il avait oublié, ce jour-là, le discours de saint Roch et les fières protestations de Lacordaire contre le coup d'Etat du 2 décembre.

en vous disant : Fils de la terre, voilà ta place ; celui-là vous y asservira. La terre est toujours mûre pour l'esclavage et la corruption ; mais nous, nous sommes nés pour l'affranchissement et la liberté : c'est le viril apanage des fils de Dieu » (1). Le moine qui parlait ainsi, était plein d'une noble fierté et d'une indomptable énergie. Puech pouvait-il exprimer ces qualités dans son image ? Beaucoup en doutaient ; il leur a donné tort et le P. Didon a été, à ce point de vue, mieux traité que ne l'a été le P. Lacordaire soit dans la statue de Bonnassieux, soit dans celle de l'école de Sorèze. Il est debout, la tête légèrement portée en arrière, les bras croisés dans l'attitude d'un athlète qui attend l'adversaire, le regard assuré, la bouche prête à lancer le verbe de sa vibrante éloquence. C'est dans cette attitude qu'on aime à se représenter Savonarole, haranguant sur la place publique les Florentins, demandant la réforme de l'Eglise, la convocation du concile et la déposition d'Alexandre VI. Quand le frère Jérôme parlait dans la chaire de Sainte-Marie-de-la-Fleur, la multitude frappait du front le pavé de la cathédrale, sanglotant et criant miséricorde. Quand le P. Didon prêchait à la Trinité sur le divorce, il soulevait un tel enthousiasme et provoquait de telles contradictions qu'on l'envoya à Corbara. Sous l'influence de Savonarole, Botticelli s'enrôla dans le monde mélancolique des *Piangoni*, et renonça aux grâces sensuelles de la Renaissance Florentine, pour se consacrer à de pathétiques peintures, toutes pénétrées de tristesse et même de désespérance (2). Pareille conversion ne sera pas l'œuvre posthume du P. Didon, mais le grand dominicain aura permis à Puech de manifester une qualité qu'on ne lui soupçonnait pas, que certains même lui dénient : la force contenue, sans heurt et sans violence.

Puech a partout observé cette loi de la statuaire qui condamne les actions violentes et les gestes impétueux. Une statue isolée ne saurait avoir un mouvement bien prononcé, par cela même que son action est individuelle. Mais il n'en est plus de même des groupes : là, les mouvements partiels peuvent être très vifs et contribuer néanmoins à la tranquillité de l'ensemble. Puech a exécuté quelques groupes : nous avons vu notamment, en 1905, dans son atelier, le bronze élevé par

(1) *L'homme suivant la science et la foi.* 1re conférence : *la définition de l'homme.*
(2) *Botticelli et Savonarole*, par M. Emile Gebhart, dans le *Journal des Débats* du 10 octobre 1906.

souscription nationale à Valparaiso, à Grégorio et Victor Ammunatégui. L'unité du sujet n'y était pas complète et c'étaient plutôt deux statues juxtaposées qu'un groupe dont les éléments doivent toujours être fondus dans une pensée commune ; à ce point de vue et dans l'exécution des groupes, Puech est loin du degré de perfection auquel était parvenu M. Eugène Guillaume soit dans *les Gracques*, soit dans le *Mariage Romain*. De chacun de ces deux groupes se dégage une pensée générale : elle établit entre les deux figures le plus harmonieux équilibre et les fait sans effort concourir à l'expression d'un sentiment unique. Là où M. Guillaume a laissé des chefs - d'œuvre, Puech n'a que médiocrement réussi.



Monument des frères Ammunatégui érigé au Chili
(Groupe en bronze).

Pour bien faire connaître un artiste, il ne suffit pas de raconter sa vie ou d'énumérer ses travaux ; il faut encore étudier le sens qui se dégage de ses œuvres et l'impression qu'elles laissent. Quels sentiments inspirent-elles à ceux qui les contemplent ? Leur procurent-elles des

jouissances pures et élevées ? ou bien des sensations grossières et basses ? Amolissent-elles l'âme ou exaltent-elles le courage ? Quels effets produisent-elles sur l'imagination ? C'est l'éternelle question de la moralité de l'art. Elle se pose naturellement à propos de la statuaire iconique de Puech que nous venons d'étudier et à propos de la statuaire allégorique que nous allons examiner. Elle est fort ancienne ; on la discutait autour de Périclès et d'Aspasie, et Socrate, qui fut artiste avant d'être philosophe, la posait au peintre Parrhasius dans un entretien qui est resté célèbre (1). Elle a été reprise de nos jours dans les livres, dans les revues, dans les discours académiques et jusque dans les discussions parlementaires (2) que nous n'avons pas la témérité de rappeler ici. Nous nous bornerons à indiquer la réponse donnée par Puech dans ses œuvres. L'art ne doit pas se mettre au service de la morale ; le voudrait-il, il ne le pourrait pas, sans renoncer à être lui-même. M. Paulhan a pu écrire que l'art, immoral par essence, ne pourrait avoir qu'une moralité accidentelle et indirecte. Ce que l'analyse philosophique enseigne, l'histoire le confirme. Chaque fois que l'art a été assujetti aux prescriptions étroites de la morale religieuse, il y a perdu sa raison d'être (3). Son alliance avec la morale philosophique n'a pas été plus heureuse. Il a été poliment expulsé de la République de Platon ; proscrit par le stoïcien Sénèque, il n'est même pas accueilli par Epicure. Il serait donc mal venu à vouloir faire office de moraliste ou de docteur. Les sculpteurs et les peintres ont cependant quelquefois voulu donner des leçons ; il y a eu, notamment au XVIII[e] siècle, selon le mot de M. Martha, des maximes en marbre et des tableaux prédicants, Diderot s'extasiait devant une peinture qui devrait faire la joie de M.

(1) Socrate proclamant la liberté de l'art, disait qu'il avait le droit de représenter toutes les passions bonnes ou mauvaises, et il ajoutait : « Qu'aimons-nous le plus à voir, crois-tu, ou les sentiments beaux, honnêtes, aimables, ou les sentiments vils, méchants et haïssables ? Par Jupiter, s'écria Parrhasius, il y a bien de la différence ! »

(2) En dehors des ouvrages généraux que nous avons déjà cités, nous signalerons spécialement dans la *Revue Philosophique* de décembre 1904 et de mai 1905, le remarquable travail de M. Paulhan sur *la moralité indirecte de l'art*, le discours de M. Etienne Lamy à l'Académie Française sur son prédécesseur, M. Eugène Guillaume, et surtout l'ouvrage de M. Paul Gaultier sur *le Sens de l'art*, sa nature, son rôle, sa valeur, avec une préface de M. Emile Boutroux, de l'Institut.

(3) Il suffit de rappeler les formes immuables de l'art essentiellement sacerdotal de l'antique Egypte, la morale de Mahomet proscrivant tableaux et statues, la répulsion du moyen âge pour la beauté corporelle, les théories des Iconoclastes, des Vaudois, des hussites et même des protestants du XVI[e] siècle, les sévérités de Nicole et de Bossuet.

Piot ; c'est le tableau de Greuze représentant une jeune mère entourée, assiégée, escaladée par la troupe de ses enfants. « Comme cela prêche la population ! » s'écriait-il. Ces prédications bien placées dans la bouche d'un moraliste ou d'un économiste, sont mal venues sous le pinceau du peintre ou le ciseau du sculpteur. Aussi les grands sculpteurs n'ont-ils jamais pensé qu'à la perfection de leur art, sans se préoccuper de donner des leçons. Il est inutile d'ajouter que Puech n'y a jamais songé.

Mais, s'il n'a pas voulu enseigner ou prêcher avec son ciseau, il n'en a pas moins toujours eu un idéal élevé et une haute conception de la beauté. Le but de l'art n'est pas pour lui la morale, mais c'est la manifestation de la beauté humaine sous toutes ses faces. Il ne conteste pas la « légitimité de l'art pour l'art », mais il sait que la sculpture a été créée par l'homme pour se faire honneur à lui-même, au point que, pour glorifier les Dieux, il ne croyait pas pouvoir mieux faire que de leur attribuer sa propre figure. Il y a aujourd'hui une école d'artistes qui se complaisent dans la dégradation de la statue humaine, qui recherchent les pourritures exceptionnelles, qui se piquent de mettre à nu ses laideurs physiques et morales. Par une étrangère intervention des rôles, ils nous présentent un monde idéal plus malplaisant que le monde réel, de sorte que le spectacle de leurs œuvres, au lieu de saines et claires émotions, ne laisse que trouble dans le cœur et rétrécissement dans l'esprit. Puech n'est pas de ceux-là et il ne s'est jamais complu à pétrir des laideurs ou à sculpter des énigmes.

Mais, par réaction contre ce pessimisme sculptural, il n'ira pas à ce que M. Lamy, dans une page plus éloquente que juste, a appelé « un art ignoré de la Grèce et de Rome où la matière laisse transparaître et glorifie l'esprit » (1). Puech reste fidèle à la tradition Grecque et au culte de la beauté plastique ; il n'a la prétention ni d'enseigner, ni d'instruire ; il ne veut pas troubler ou surprendre par des images inachevées, énigmatiques ou systématiquement laides ; le but de son art est, non pas l'amusement, mais la perfection du plaisir.

Ainsi, également éloignée du mysticisme du moyen âge et des gros-

(1) Discours prononcé à l'Académie Française le 11 janvier 1906, par M. Etienne Lamy, lorsqu'il est venu prendre séance à la place vacante de M. Eugène Guillaume.

sièretés matérialistes, visiblement inspirée par la Grèce et par la Renaissance Florentine, la statuaire de Puech sait avoir, quand il le faut, le geste moderne. Les Grecs, dit Taine, ayant attribué au corps une dignité propre, ne sont pas tentés, comme les modernes, de le subordonner à la tête. Une poitrine qui respire bien, un tronc solidement assis sur les hanches, un jarret nerveux qui lancera agilement le corps, les intéressent. Ils ne sont pas toujours préoccupés comme nous, par l'ampleur du front pensif, par le froncement du sourcil irrité, par le pli de la lèvre railleuse. Ils peuvent rester dans les conditions de la statuaire parfaite qui laisse les yeux sans prunelle et la tête sans expression (1).

Il est inutile de rappeler que Puech, par la multiplicité de ses bustes, s'est fait une spécialité de la représentation de la tête humaine ; à ce point de vue, il a le geste moderne. Il l'a également sous un autre rapport. Les anciens se confinaient dans trois attitudes : le repos, le jeu ou le combat. Les modernes qui choisirent les gestes moins pour leur envergure plastique que pour leur grandeur morale, représentent trois choses : le travail, la douleur, la pensée. Sans doute Puech ne s'est pas complu, comme Constantin Meunier, à représenter des gens qui forgent le fer ou creusent les entrailles de la terre ; sans doute il n'a pas comme Bartholomé, donné des figures de pleurants, montré des corps affaissés, des épaules courbées sous un poids invisible. Mais il a eu le geste de la pensée ; il a fait penser ses statues. Chez Monteil, c'est la pensée de l'historien érudit et réfléchi ; sous ce front méditatif les yeux regardent à l'intérieur. Chez Jules Simon, c'est la pensée de l'orateur disert et d'une éloquence toujours pure : de belles lèvres parleuses, à demi-ouvertes, semblent promettre la communication abondante d'une pensée claire. Chez le P. Didon, c'est la pensée ardente du prophète, du héraut de la conscience chrétienne ; la bouche est fermée par une lèvre volontaire et taciturne ; elle ne s'ouvrira que pour laisser échapper un torrent soudain et impétueux. Toutes ces pensées sont, il faut bien le reconnaître, plus superficielles que profondes, plus légères que graves. Le ciseau de Puech est trop païen pour nous don-

(1) Taine. Ouv. déjà cit., tome I, p. 74.

ner le geste moderne dans toute son énergie, trop amoureux de la forme plastique pour exprimer le travail intime de la pensée, trop exclusivement sensible au plaisir des yeux pour traduire l'effort intellectuel dans toute son intensité. Chez l'historien, chez le politique, chez le religieux, la pensée est arrivée à maturité, elle est prête à éclore sous la plume du premier ou sur les lèvres des deux autres. Ce n'est pas la pensée que le ciseau investigateur de Rodin va surprendre dans les mystères d'une laborieuse gestation : c'est la pensée venue à terme dans son premier épanouissement. Puech répugne à la prolongation de l'effort physique ou intellectuel. C'est dans cette mesure seulement qu'il donne le geste moderne à sa statuaire iconique. C'est sous cette forme toute extérieure qu'on le retrouve dans sa statuaire allégorique et décorative.



Buste de la Psse A. Gagarine-Stourdza (Bronze).



RACINE — Médaillons ornant la façade du Théâtre Français. — VICTOR HUGO

XI

COMPOSITIONS ALLÉGORIQUES ET DÉCORATIVES

Les statues allégoriques de Puech. — Le Symbole, le Portrait et le Type. — Le Sommeil de l'Etoile, une Fantaisie tirée des *Nuits* de Musset, Diane Chasseresse, la Musique, l'Ecole Centrale, la Ville de Paris aux travailleurs municipaux. — Hauts et bas-reliefs : un chef-d'œuvre. Les médaillons. — Monuments funèbres ou commémoratifs. — Sujets religieux. Les œuvres de Puech a l'étranger.

Les formes supérieures de la sculpture sont l'histoire et l'allégorie. Nous avons vu comment Puech a traité les personnages historiques. Traiter des sujets historiques et allégoriques devait être pour son talent une redoutable épreuve. Puech est en effet un réaliste dans le sens le plus large du mot. Son ciseau n'est pas évocateur ; il lui faut le modèle, la créature vivante : il a besoin d'une forme déterminée sur laquelle sa pensée se repose d'abord, pour se développer ensuite librement. C'est pour lui une si impérieuse nécessité que, même dans des

compositions anonymes, il n'a pu échapper à la ressemblance physionomique ; tel corps a inspiré telle statue cependant impersonnelle ; tel visage se retrouve dans tel buste qui a un nom générique ; les familiers de Puech pourraient indiquer les originaux. Ces habitudes réalistes devaient l'empêcher de s'élever aisément à la conception et à l'exécution idéales de figures allégoriques.

Toute œuvre de sculpture peut être ramenée à l'un de ces trois termes : le symbole, le portrait, le type. La sculpture Egyptienne est symbolique ; elle exprime des idées religieuses ; elle répugne à l'imitation du corps humain et elle la remplace par une uniformité majestueuse et sacerdotale. Par ses créations artificielles elle tend à donner à la pensée une forme sensible et non à présenter l'image d'êtres réels (1). Ce symbolisme la condamnait à l'immobilité ; les modernes n'ont pas cherché à la faire revivre. A l'inverse de la sculpture Egyptienne, la sculpture Romaine était imitative ; elle se confinait volontiers dans le portrait, ne recherchait que la vérité individuelle, au lieu de s'élever à la vérité idéale. Ces bustes tant vantés des Empereurs romains sont assurément de fort beaux morceaux de sculpture, mais d'une sculpture déjà inférieure et décadente. Le luxe des détails, le soin des accessoires, le souci d'une reproduction littérale et en quelque sorte servile révèlent plutôt les qualités du praticien que l'inspiration de l'artiste. Aussi Pline, qui n'était pas initié aux secrets du métier, mais qui avait le sens artistique, reprochait-il aux sculpteurs de son temps d'avoir commencé par négliger les âmes et d'en arriver à négliger les corps, *et quoniam animarum imagines non sunt, négliguntur etiam corporum.* Entre ces deux styles qui ont marqué les phases de l'histoire de la sculpture antique, apparaît le style grec qui, à la belle époque, sut admirablement unir la forme à l'idée et créer le type. Au lieu de chercher l'idéal, avec les Egyptiens, dans la majestueuse immobilité de la mort, ou, avec les Romains, dans la copie littérale de la figure humaine, il le trouve dans la réalité non pas vivante, mais vivifiée, transfigurée, comme s'il eut un instant soulevé le voile qui nous cache l'exemplaire parfait, l'exemplaire sorti des

(1) M. Maspéro a fort bien mis en relief tous ces caractères dans un récent ouvrage de lecture facile, mais de science profonde sur la civilisation Egyptienne.



Sommeil de l'Etoile (Statue marbre).

mains de Dieu (1). C'est à cette école, nous l'avons dit, que Puech appartient, mais dans la mesure et avec les tempéraments que comportent son éducation et la tournure de son esprit. Il cherche bien à rendre au caractère la beauté, mais une beauté spéciale, telle que son esprit l'a conçue, telle que son cœur l'a sentie, dont il s'est épris une première fois et pour toujours. Dès lors, si la figure allégorique qu'il a à traiter comporte ce genre de beauté, il pourra faire un chef-d'œuvre ; si cette convenance n'existe pas, la statue sera médiocre, banale, exprimera mal ou n'exprimera pas du tout ce qu'il fallait lui faire dire.

Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un rapide coup d'œil sur les statues allégoriques sorties de l'atelier de Puech. Voyez d'abord celles pour lesquelles il a pu suivre librement ses goûts personnels, sans avoir à interpréter un thème fixé

(1) M. Charles Blanc, *Ouvr. déjà cité*, p. 184.

à l'avance, sans être obligé d'incliner ses préférences devant celles du Mécène qui commande. Nous ne faisons que rappeler ici la *Sirène* et la *Muse de Chénier* dont nous avons longuement parlé. Voici le *Sommeil de l'Etoile* (1) : elle est droite, entièrement nue, les cheveux dénoués, les yeux fermés pour le sommeil, la tête renversée et soulevée par le bras droit doucement replié, le bras gauche étendu dans un mol alanguissement ; si cette chair était réellement vivante, elle paraîtrait lymphatique ; mais elle est endormie et à une grâce exquise elle joint encore ce charme particulier que lui donne la torpeur du sommeil. On dit que c'est la lecture d'un vers d'Horace qui inspira à Phidias son chef-d'œuvre, Jupiter Olympien, cette statue si divinement belle que les Athéniens regardaient comme un malheur de mourir sans l'avoir vue. Nous avons signalé ici même un rapprochement qui s'est fait bien souvent dans notre esprit, entre Alfred de Musset et Denys Puech ; que de fois le sculpteur a in-



Diane chasseresse (Statue marbre).

(1) Statue en marbre exposée au Salon de 1901.

consciemment puisé son inspiration à la même source que le poète ! Un jour, il l'a lui a directement et ostensiblement empruntée ; elle ne fut jamais meilleure. Le poète des *Nuits* avait dit :

Mais tout à coup j'ai vu dans la nuit sombre,
Une forme glisser sans bruit,
Sur mon rideau j'ai vu passer une ombre.
. . . . (1)

Puech a rendu la même pensée dans une statuette de marbre, peu connue, et qui est un vrai chef-d'œuvre. C'est une jeune femme qui flotte gracieusement dans l'air, à peine attachée au rocher sur lequel reposent ses pieds ; la tête est légèrement inclinée ; des mains s'échappe une guirlande de roses ; pour que l'illusion soit complète, aux ondulations du corps il a ajouté le flottement d'une gaze vaporeuse, telle que le voulait Molière,

Dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu,
Mais qui, pour le marquer, soit un peu retenu,
Qui ne s'y colle point, mais en suive la grâce,
Et, sans le serrer trop, le caresse et l'embrasse (2).

La grâce de ce corps est tellement éthérée, qu'il semble animé plutôt par le souffle de l'esprit que par la vie de la chair. Ce n'est cependant pas la spiritualité de la sculpture chrétienne souvent pauvre, maigre, dédaigneuse des proportions ; c'est une spiritualité qui, faite à la fois de délicatesse et de sensualité, enveloppe l'idée d'une forme transparente, mais exquise. Là, vraiment excelle le ciseau de Puech, qui n'a été, à ce point de vue, égalé que par celui de Mercié dans le *Souvenir* (3). Ce sont les mêmes qualités que Puech a apportées à l'exécution d'une *Diane chasseresse* que lui commanda le duc de Grammont pour son château de Sallière. Mais ces qualités deviennent une cause d'infériorité dans cette composition mythologique qui, depuis l'antiquité païenne, a tenté tant de maîtres et qui offre des comparaisons si nombreuses et si redoutables. La Diane de Puech s'élève à demi-vêtue appuyée sur

(1) Nuit de Décembre. Un dessin de Bida popularisé par la gravure, a admirablement représenté Alfred de Musset rêvant l'apparition *des Nuits*.

(2) Molière sur la *Gloire du Val de Grâce* peinte par Mignard.

(3) *Le Souvenir* est une femme voilée de gaze destinée au tombeau de Mme Charles Ferry. Une répétition en marbre en a été offerte au Musée du Luxembourg ; de l'œuvre de Mercié, comme de celle de Puech, s'exhale un subtil parfum de tendresse et d'émotion ; mais dans l'une c'est l'attendrissement de la douleur, dans l'autre celui du plaisir.

le pied droit ; elle tient son arc de la main gauche et élève la droite avec laquelle elle vient de lancer le trait. C'est l'attitude traditionnelle avec quelques variantes (1). Mais quelle différence non seulement avec la Diane chasseresse du Musée du Louvre, mais même avec les Dianes des contemporains et notamment celle de Falguière ? « Je fais une Diane, puisque les Dianes ont du succès, » répondait le grand artiste à un ami, au moment où il exécutait celle qu'il appela plus tard Callisto, pour la distinguer de la précédente. A l'une comme à l'autre, Falguière a donné la fierté dédaigneuse, l'ardeur un peu sauvage et, malgré la nudité complète, la chaste sévérité qui s'accordent avec la donnée mythologique. L'une debout, le genou plié, abaisse le bras droit, qui vient de décocher un trait, d'un air de dédain superbe, comme si ce coup venait d'atteindre à ses pieds toute l'humanité ; l'autre, au contraire, semble viser un but perdu dans la profondeur des nues et lancer des flèches vers les cieux (2). Toutes deux montrent une vierge hautaine et fière, aux jambes nerveuses et aux flancs robustes. Peut-on en dire autant de la Diane du château de Sallière ? Elle vient bien, elle aussi, de lancer le trait, mais d'un geste amolli qui a plus de grâce que de vigueur ; quoique à moitié vêtue, elle n'a pas la sévère pudeur du nu antique ; ce voile chiffonné et flottant est bien loin de la tunique virginale aux plis régulièrement ciselés dans le Paros du Louvre. Ce n'est pas une déesse descendue de l'Olympe, c'est une belle fille d'origine et de formes aristocratiques, si vous le voulez, mais de race bien humaine qu'a sculptée le ciseau de Puech.

Parmi les figures mythologiques, les Muses devaient particulièrement captiver l'attention de notre sculpteur. Dans ce groupe des neuf sœurs où Carpeaux avait choisi la Danse et Falguière la Poésie lyrique, Puech

(1) Houdon, qui avait d'abord fait la Diane-statue qui est à l'Ermitage, exposa cependant au salon de 1777 un simple buste de Diane en marbre dont M. Giacometti a narré la curieuse histoire devant le tribunal de la Seine (*Journal des Débats*, 19 mai 1907).

(2) *Falguière*, par M. Bénédite, p. 8. Le grand artiste a d'ailleurs sculpté d'autres Dianes. Nous signalerons notamment celle qu'un américain, M. G. W..., a offerte au Musée de Toulouse. C'est une *Diane chasseresse*, exposée au salon de 1883 et qui fut la première en date des Dianes populaires de Falguière. Placée seule, dans la nouvelle salle de peinture du premier, sur un socle un peu lourd peut-être, mais dont le cartouche a été joliment exécuté par M. Moulin, elle apporte là une tache amusante et claire. C'est Diane en chasse. Elle poursuivait en courant le gibier rapide et a lancé la flèche nerveuse sans s'arrêter. Le haut du corps en avant, les bras tendus, la jambe droite jetée en arrière d'un mouvement vigoureux et hardi, le pied gauche à peine posé à terre, elle donne bien une impression de vie exhubérante.

a choisi la Musique. C'est une statue de la Musique qu'il a donnée au nouveau théâtre de l'Opéra-Comique. La Muse est représentée par une femme debout, la bouche ouverte, le regard inspiré ; le bras droit est légèrement soulevé et arrondi, comme pour marquer les ondulations harmonieuses de la voix ; la main gauche tient des feuillets de musique. Euterpe chante, mais que chante-t-elle ? Il n'est pas nécessaire de l'entendre, il suffit de la voir pour le comprendre ; ce n'est ni du Wagner, ni du Beethoven, ni même du Mozart ; la tristesse vague, la profondeur scientifique, la sentimentalité religieuse de la musique Allemande ne lui conviennent guère. Elle préfèrerait la mélodie Italienne, mais elle est morte de langueur et les derniers soupirs de Donizetti et de Verdi n'ont pas eu d'échos. Ce n'est pas la voix de ce génie slave que Frédéric Chopin fit entendre avec tant d'éclat. La musique de Puech n'est même pas « l'opéra français » qui appartient au « genre noble » ; c'est « ce genre » délicieux de l'opéra comique, que les Grétry, les Boïeldieu, les Hérold et les Auber ont fait exclusivement nôtre. Cette fois, le sujet convenait au talent de l'artiste et Puech a fait chanter à sa muse un air d'opéra comique mieux qu'il ne lui aurait probablement fait chanter un morceau de grand opéra.

Diodore de Sicile a défini Praxitèle « un artiste qui a profondément imprégné des passions de l'âme les marbres qu'il a sculptés ». Puech est de cette école et il n'est pas surprenant qu'il ait voulu, lui aussi, représenter celle des passions humaines qui a le plus souvent tenté l'imagination des artistes ; il l'a, dans un groupe offert à l'occasion de noces d'or, opposée à un autre sentiment et il a composé cette allégorie : l'*Amitié enchaînant l'Amour*. Ce contraste ne peut être bien rendu que par un ciseau habitué aux analyses psychologiques ; les sculpteurs y ont rarement réussi. Un des derniers qui s'y est essayé est M. Boisseau ; il a placé la Jeunesse entre l'Amour qui, sous sa forme classique, l'attire à gauche et l'Amitié à droite sous la forme d'une lévrette (1). Le symbolisme n'est peut-être pas très heureux. Puech a représenté l'Amitié sous la forme d'une jeune femme essayant de retenir, en lui souriant, un enfant qui échappe de ses bras. La transformation n'est pas encore com-

(1) Au salon des Artistes Français (Grand Palais) de 1906. *La jeunesse entre l'amour et l'amitié*, groupe en marbre.

plète ; il y a dans le visage de cette femme plus de grâce que de sereine maturité; cette amitié est encore Vénus.



L'Amitié enchaînant l'Amour (Groupe, terre cuite).

Cette revue de la statuaire allégorique de Puech amène partout la même constatation. S'il reste dans le domaine où il s'est volontairement enfermé, celui de la grâce et de l'élégance féminimes, il atteint la perfection. Mais il est visiblement gêné, lorsqu'il veut hausser de ton ou faire parler à ses allégories une autre langue plus forte ou plus sévère. Vous pouvez en juger à l'Ecole Centrale ; il y a là un beau marbre, monument élevé à la mémoire des anciens élèves morts pour la Patrie et la Science ; l'Ecole est représentée par une femme presque nue, assise, portant, voilés d'un crêpe, les emblèmes des sciences qu'elle enseigne ; l'idée est ingénieuse et l'ensemble expressif. Mais, regardez bien le corps et le visage de cette femme et vous re-

connaîtrez une de « ces têtes praxitéliennes, dont parlait Cicéron, *praxitelia capita* ». Est-ce bien la tête de Celle qui enseigne des sciences froides et arides, qui forme des ingénieurs et des industriels ? N'est-ce pas plutôt une Parisienne de nos jours, au visage moqueur, aux cheveux coquettement retroussés, aux hanches expressives ? En tout cas, elle ressemble beaucoup plus à l'Aphrodite de Praxitèle qu'à la Minerve de Phidias. Qu'il symbolise la science ou le musique, qu'il sculpte une sainte ou une pécheresse, Puech répète instinctivement le même air de tête ; il a une idée du beau qui soutient et égare en même temps son ciseau. C'est un souci de la forme qui fait quelquefois tort à l'idée. Dans certains sujets, cette prédominance est rachetée par la délicatesse ; dans d'autres, ceux qui exigent l'expression d'un sentiment intense ou d'une pensée forte, comme la douleur et la science, l'esprit semble étouffé sous les charmes prodigués à la matière. Ce n'est pas seulement dans la cour de l'Ecole Centrale, c'est aussi au Père Lachaise dans le monument élevé aux travailleurs municipaux, qu'on le constate (1).

Nous avons jusqu'à présent examiné la statuaire de Puech, ou, pour employer le langage technique, ses œuvres en *ronde bosse* : ce sont les statues isolées et dont l'œil peut faire le tour. Mais, parmi ses compositions allégoriques ou décoratives, il en est de nombreuses et de remarquables en *bas-relief*. L'usage veut qu'on donne ce nom général de bas-relief à toutes les figures adhérentes à un fond ; si la saillie est très prononcée, de telle sorte que les figures ne soient que tangentes ou adossées au fond, c'est du *haut-relief* ; si la saillie est faible, de telle sorte que la figure fasse partie de la matière d'où on la voit sortir, c'est du *bas-relief* proprement dit. Nous parlerons indistinctement des unes et des autres.

Il en est d'ailleurs que nous avons déjà signalées à l'attention de nos lecteurs et que nous nous bornons à rappeler ici : *la Vision de saint Antoine de Padoue* et les bas-reliefs qui décorent la statue de M. Jules Simon.

(1) Ce monument se compose de trois caveaux de treize cases chacun, surmontés d'une stèle à quatre faces ; sur la face antérieure est posée une statue allégorique, avec, au-dessus, l'inscription suivante : *Aux travailleurs municipaux, — la Ville de Paris.* Les deux faces de droite et de gauche portent les noms, prénoms, âges, titres et dates de décès des personnes inhumées. La face postérieure ne portait jusqu'ici aucune inscription. Elle a reçu celle-ci : *A la mémoire de ses serviteurs victimes du devoir, — la Ville de Paris.* Puech a représenté la Ville de Paris en deuil, assise, tenant des palmes et des couronnes d'immortelles.

Parmi les sujets allégoriques que Puech excella à traiter, il en est un qui revient souvent sous son ciseau : c'est Paris, le génie Parisien, l'Athènes moderne avec ses charmes et ses séductions. Ce paysan du Rouergue a subi à ses débuts la fascination de la capitale et depuis il n'a pu s'y soustraire : rien n'a pu la lui faire oublier. Ce n'est ni le Paris révolutionnaire avec ses ardeurs et ses révoltes, ni le Paris patriote acclamant le drapeau et les régiments ; il n'a connu ni l'un, ni l'autre et il ne saurait en évoquer les lointaines images ; c'est le Paris contemporain avec son luxe, ses élégances raffinées et ses plaisirs mondains, qui hante son imagination. Puech n'a jamais cherché à donner au marbre la vie héroïque ou la majesté virile ; il est, il faut bien le dire, le sculpteur d'une fin de siècle et il en a la sensibilité maladive. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder cette *Seine* qui est un de ses chefs-d'œuvre ; elle est là, mollement étendue avec une grâce pleine à la fois de volupté et de malice ; au-dessus vous apercevez tout le panorama de Paris. Non, ce n'est pas là le fleuve qui arrosait les remparts de Lutèce ou que rougissait le sang des victimes et des combattants de nos grandes journées révolutionnaires ; c'est le fleuve sur les rives duquel s'élève le palais des Expositions où circule une foule cosmopolite avide de plaisirs et curieuse de nouveautés. Le Paris de Puech, c'est l'Athènes de Praxitèle. Cette Athènes, dit M. Georges Perrot, n'avait pas encore oublié, vers le milieu du IVe siècle, ses exploits et sa gloire d'autrefois. A la voix d'un Lycurgue ou d'un Démosthène, elle se réveillait par moments et essayait de ressaisir son rôle historique de gardienne des libertés de la Grèce ; mais elle était incapable d'une énergie soutenue. Si ces citoyens savaient encore combattre et mourir en braves à Chéronée et à Samia, dans l'intervalle de ces accès de patriotisme ils tenaient surtout à bien vivre, à éviter les sensations désagréables et les contraintes de l'effort. Ces délices du repos, d'un repos que charme la rêverie d'une intelligence cultivée et délicate, éprise de toutes les formes du beau, voilà ce que le génie de Praxitèle a su rendre avec une merveilleuse puissance d'expression. Il est le fils d'une Athènes dont l'âme est ouverte à toutes les hautes idées et où les plus nobles sentiments trouvent encore un écho, mais qui déjà tend à devenir ce qu'elle sera sous la domination des Macé-

doniens et des Romains, une grande cité qui a pris sa retraite, qui n'est plus qu'une ville de plaisir et d'étude (1).



Figure allégorique de l'Ecole Centrale (Marbre).

Telle est la cité qui depuis trente ans est devenue Paris. C'est celle que nous présente le ciseau de Puech. Nous la retrouvons non seulement dans la *Seine* dont nous avons déjà longuement parlé, mais encore, quoique à un degré moindre, dans le bas-relief destiné au cabinet du préfet de la Seine à l'Hôtel-de-Ville et qui ouvre la première page de ce volume. La Ville de Paris est assise sur le bateau de sa légende, elle porte la couronne symbolique et tient une torche de la main gauche; elle étend la droite sur les trois personnages qui sont au-dessous d'elle. Cette fois, l'idée est à la hauteur de la forme ; le geste est non seulement protecteur, mais révélateur; Paris prend sous son patronage le Travail, la Science et la Poésie, et il semble séparer les nuages au-dessus de leurs têtes pour leur ouvrir des horizons inconnus. Nous avons vu de ce travail trois maquettes à travers lesquelles il est facile et intéressant de suivre le développement de la pensée de

(1) *Ouv. déjà cité*, p. 20.

Puech. Dans toutes, la Poésie tenant la myrte ou la lyre, s'élève le plus haut et s'approche le plus de Paris ; mais dans l'une le Travail ne porte ses regards que sur la Science qu'il découvre ; dans l'autre, c'est la Science elle-même qui les dirige vers la terre. Finalement, Puech a compris que, pour ne pas rompre l'unité du sujet, tous devaient contempler le spectacle que leur offrait Paris dont il voulait symboliser la puissante et mystérieuse attraction. Que dire maintenant que nous ne sachions déjà de chacune de ses figures de l'activité humaine ? La Poésie n'est, à coup sûr, ni la puissante épopée, ni l'Ode Pindarique : c'est l'épithalame langoureux, tout au plus la plaintive élégie. La Science ne palpite ni ne souffre à la recherche de l'inconnu qui se dérobe. Quant au Travail, il a bien autour des reins le tablier de cuir, et à ses pieds l'enclume et le marteau, mais il n'aura jamais ce qu'ont le puddleur ou le mineur de Constantin Meunier, la majesté de la souffrance humaine.

Dans les bas-reliefs que nous venons d'examiner, Puech a représenté, en lui donnant un éloignement progressivement dégradé, Paris avec ses monuments, ses ponts et ses grandes artères. Il a par là résolu un des problèmes les plus difficiles de la sculpture en bas-relief, la perspective. Les Grecs ne l'ignoraient pas, puisque, au temps d'Eschyle, l'un d'eux enseignait déjà l'art de tracer sur une surface plane, *in planis frontibus*, des édifices qui semblaient fuir. Ce n'est donc pas par ignorance qu'ils ont évité en sculpture les effets d'optique ; ils l'ont fait, par excès de délicatesse, pour ne pas rompre la grave régularité de l'architecture et pour ne pas tromper l'œil par un éloignement fictif. Les modernes n'ont pas eu les mêmes scrupules ; les sculpteurs ont voulu imiter les peintres ; les uns produisent l'illusion par l'affaiblissement graduel des teintes, les autres ont essayé de la produire par la diminution graduelle du relief. Cette pratique est pleine de dangers : les raccourcis sont souvent trop brusques et on risque de compromettre la pureté du style et la netteté des formes par la recherche d'une illusion impossible. Ces dangers étaient particulièrement à craindre dans la perspective de Paris ; le sculpteur risquait d'entasser plan sur plan, monument sur monument et d'arriver, par des diminutions de saillies successives, à une profondeur d'un ou deux mètres. Il n'en a

rien été ; Puech a esquissé plutôt que sculpté la perspective de Paris ; elle apparaît dans le lointain comme un rêve, et elle n'a que l'épaisseur insensible d'un fantôme qui s'évanouit, suivant un mot de M. Charles Blanc, au premier clignement de la pensée.

Puech a, dans le monument de Clément Marot, à Cahors, donné une autre image de la Seine. Elle est, non pas couchée, mais assise en face du Lot et tous deux sont ainsi réunis pour symboliser la vie du poète qui naquit à Cahors, mais passa sa vie à Paris, tantôt à la Cour, tantôt dans les prisons du Châtelet (1).

Le sentiment que le sculpteur exprime le plus difficilement est peut-être celui de la douleur. Les grands maîtres de l'*époque Hellénique* ne s'y essayèrent guère ; il fallut attendre ceux des écoles de Rhodes et de Pergame pour trouver dans le *Gaulois mourant* ou dans le *Laocoon* une expression éloquente et parfois sublime de l'angoisse physique et de la douleur morale (2). De nos jours, Constantin Meunier et Rodin ont retrouvé le geste de la douleur ; le premier l'a saisi dans cet enfer réel et moderne qu'est la mine ou la forge ; l'autre, nous peint la douleur abstraite qu'il a entrevue dans l'enfer mystique de Dante. Puech est aussi éloigné de l'une que de l'autre ; son tempérament délicat ne va guère au delà d'un pathétique Virgilien ; il ne saurait faire frissonner le marbre sous l'étreinte de la souffrance et le bronze de ses statues n'est jamais convulsé par l'angoisse. Il a dû cependant dans deux bas-reliefs représenter la maladie et donner l'impression au moins atténuée de la douleur. Le premier est un haut-relief en marbre décorant le monument élevé à l'Hôtel-Dieu de Paris, en 1902, pour le centenaire de l'Internat ; un interne inocule le sérum à un jeune enfant étendu sur une table et dont la tête est soutenue par une religieuse. Le second est le monument élevé au professeur Tarnier, à la clinique de la rue d'Assas ; le maître est représenté dans un haut-relief symbolique au chevet d'une des nombreuses accouchées

(1) La Fontaine de Clément Marot a été inaugurée en 1892. Elle porte en haut les armes de Cahors ; au milieu est le buste du poète sous un arceau garni d'une mosaïque ; au bas, la fontaine proprement dite est formée par le bas-relief de Puech. L'ensemble produit le plus gracieux effet.

(2) Après le *Laocoon* et le *Gaulois mourant* qui sont à Rome, l'un au Vatican, l'autre au Capitole, il faut mentionner la frise de Pergame dont un fragment, découvert par une mission archéologique allemande, se trouve au Musée de Berlin depuis 1885 ; elle représente *Athéna terrassant un géant*. Rien n'est plus émouvant que la figure angoissée de ce géant.

qu'il a sauvées ; il y a aussi le nouveau-né dont la vie utérine a été prolongée à l'aide de procédés artificiels (1). Ces spectacles, présentés avec trop de crudité, pouvaient être pénibles à voir, peut-être même répugnants. Rien de cela n'était à craindre sous la main de Puech qui a su exciter la sensibilité du spectateur en lui épargnant une émotion trop douloureuse. Pour cela il a d'abord suivi le conseil de Pline l'Ancien (2), en laissant comprendre ce qu'il ne voulait pas montrer et en échappant ainsi à ce qu'une représentation trop fidèle pouvait avoir d'odieux ou de déplaisant ; il provoque la pensée ou le sentiment et laisse deviner ce qu'il ne veut pas exprimer. Ainsi, dans le bas-relief de l'Hôtel-Dieu, l'interne va donner à l'enfant le coup de lancette ; on devine les contractions qui vont suivre, mais on ne les voit pas. L'ingénieux sculpteur a usé d'un autre procédé ; il a mitigé la vision de la douleur par l'expression d'un sentiment plus agréable ; à l'Hôtel-Dieu c'est la charité chrétienne, à la clinique Tarnier, c'est l'amour maternel. Regardez cette bonne sœur qui soutient la tête du petit patient ; elle porte encore le costume des Sœurs de Saint-Marthe, la dernière congrégation Janséniste de Paris (3) ; cette large coiffe abrite une figure douce, attentive, légèrement mélancolique ; c'est une élève de la mère Angélique et il semble que, pour la peindre dans le marbre, Puech

(1) La sculpture est encadrée dans un portique appuyé au chevet de la clinique. Le monument porte au sommet cette inscription : *Tarnier, 1820-1897*. A la base, celle-ci : *Au maître qui consacra sa vie aux mères et aux enfants, ses collègues, ses élèves, ses amis, ses admirateurs.* Il avait figuré au Salon de 1904 et fut inauguré le 1er juin 1905. M. le professeur Brouardel, en en faisant remise à la Ville de Paris disait : « Le comité, dans lequel ont tenu à prendre place nombre de dames qui furent les clientes de Tarnier et dont quelques-unes lui doivent la vie, est heureux d'avoir trouvé, pour perpétuer le témoignage de leur reconnaissance, deux artistes, MM. Denys Puech et Scellier de Gisors. Leur chef-d'œuvre est sous vos yeux : ils ont su traduire avec un incomparable talent les sentiments de tous ceux qui ont connu et aimé Tarnier. » Quelques jours après la cérémonie, décédait l'architecte, M. Scellier de Gisors, qui s'était si bien associé à la pensée de Puech.

(2) Ce naturaliste, qui n'était pas critique d'art, mais qui avait au plus haut degré le sentiment de la beauté, constate combien dans une peinture les sous-entendus sont quelquefois heureux ; à propos du *Sacrifice d'Iphiygénie*, il dit de Timanthe : « Ses ouvrages donnent à entendre plus qu'il n'a peint, et, quoique le plus grand art de peindre s'y manifeste, on sent cependant que son génie va encore au delà de son art, *intellegitur plus semper quam pingitur.* » *Hist. natur.* I. XXXV. 36, 12.

(3) Les sœurs de Sainte-Marthe, fondées en 1722, autorisées en 1810, desservaient l'Hôtel-Dieu, Cochin, Saint-Antoine, Beaujon, la Pitié et quelques Lycées de Paris. Avant la laïcisation de ces services, elles furent obligées de se retirer, peu à peu, à cause des entraves apportées à leur recrutement par l'autorité ecclésiastique. (Lettre adressée le 15 juin 1880 à M. le Directeur de l'Assistance publique sur la dernière supérieure générale décédée le 25 avril 1882.) Les survivantes sont retirées à Magny-les-Hameaux où elles vivent au milieu des reliques et fidèles à l'esprit de Port-Royal. Les sœurs Augustines, qui les avaient remplacées à l'Hôtel-Dieu, ont elles-mêmes quitté cet établissement en janvier 1908. L'allégorie de Puech n'est donc plus, à l'heure actuelle, qu'un souvenir.

ait pris le pinceau, aux teintes mortes et effacées, de Philippe de Champaigne. Regardez maintenant la jeune accouchée sur son lit ; elle couvre de baisers ce petit être que Tarnier vient d'arracher à la mort ; c'est l'amour maternel dans ce qu'il a de plus intense ; cette mère vient de mettre au monde son enfant une seconde fois. Alfred Stevens, ce Flamand très Parisien, dont Puech a la manière, a peint aussi l'*Accouchée* (1), il l'a placée à côté de l'enfant qu'elle enlace de son bras gauche ; mais dans ce lit élégant, au milieu de ces flots de dentelles, c'est peut-être plus la femme que la mère qui se montre ; en la dépouillant de tous les artifices mondains, Puech n'a que mieux exprimé



Le Professeur Tarnier (Haut-relief marbre).

(1) Ce tableau fait partie de la collection de Madame de Bauer, à Bruxelles. Il est reproduit dans le n° de juin 1906 de *L'Art et les Artistes*.

la seule chose qu'il voulait faire dire à cette pauvre mère : l'amour porté au paroxisme par la crainte d'avoir pu perdre son enfant et la joie de l'avoir retrouvé. Cette jeune mère n'appartient pas au milieu aristocratique dans lequel Stevens est allé chercher la sienne ; elle est pauvre, affaiblie peut-être autant par la misère que par la douleur, elle n'en est pas moins parisienne et par conséquent jolie ; elle est de celles qui, dans une rue voisine de la clinique Tarnier, doivent fréquenter la maison de l'allaitement maternel et y aller chercher leur vie et celle de leur nourrisson (1).

La sculpture en bas-relief est un art capricieux qui n'obéit pas aux règles fixées de la statuaire. Sa fantaisie se manifeste surtout lorsqu'on l'applique à la décoration des monuments. Le sculpteur est alors un poète qui s'affranchit des réalités tangibles pour faire apparaître ses visions dans la pierre. Ainsi les artistes de la Renaissance faisaient surgir sur leurs façades, les figures de ceux dont le monument devait évoquer le souvenir.

L'exécution de ces médaillons exposés en plein jour est parfois difficile : le relief ne peut pas être très accusé et la lumière diffuse jette l'imprécision sur des figures qui n'ont pas assez de proéminence. Puech a ciselé pour la façade du Théâtre-Français les médaillons de Corneille, de Racine, de Molière et de Victor Hugo. Afin d'éviter le défaut que nous signalons, il a creusé nets et fermes les contours des figures enlevées sur un fond à peu près uni par un escarpement à angle droit ; elles se détachent ainsi avec force et netteté. Corneille et Racine sont dans la maturité de l'âge, tels que vous les représentent les portraits du temps ; Racine est particulièrement tel que son fils aîné l'a dessiné dans une esquisse qui appartient à la Bibliothèque nationale ; Molière et Victor Hugo ont toute la fraîcheur de la jeunesse ; au premier Puech a cherché à donner la lèvre caustique et le regard malicieux, en s'inspirant visiblement du portrait qui est à la Comédie Française ; au second il a réussi à imprimer, tout en respectant la ressemblance, un parfait cachet de romantisme ; ce n'est pas le Victor Hugo olympien, le demi-dieu de Rodin, c'est le poète des *Orientales* et des *Feuilles d'automne*.

(1) L'œuvre admirable fondée par Madame Henry Coullet en 1904, a une de ses principales salles dans la rue Jonquoy, près du lion de Belfort.

On raconte que lorsque Rodin voulut faire le buste de Victor Hugo, le poète lui déclara avec un calme olympien : « Jadis, David d'Angers sculpta mon portrait. Après lui un artiste ne peut rien créer qui ne soit nul » (1). A cette orgueilleuse prophétie, Puech, aussi bien que Rodin, a infligé un éclatant démenti.



Monument commémoratif des soldats de l'arrondissement de Millau morts en 1870.

La sculpture allégorique devait longtemps ressentir le contre-coup de l'année terrible et porter le poids de nos désastres. Depuis trente ans, quelles œuvres remplissent nos salons de sculpture ou s'élèvent sur nos places publiques ? Des monuments patriotiques, des stèles commémoratives de nos morts, des images de la République elle-même ou de ceux qui l'ont le mieux personnifiée. Or, par définition même, le monument patriotique est en complet désaccord, non avec la sculpture, mais avec l'œuvre d'art. Conçu au lendemain de la défaite, dans un élan d'indignation, de rancune et de colère, il est fait de mouvements exaltés, de

(1) *Le Figaro* du 28 décembre 1907. Victor Hugo et Auguste Rodin.

gestes violents, de poses inconsciemment emphatiques, et, par là même, il lui est impossible de s'astreindre à l'impérieuse loi de l'équilibre, essentielle condition de la beauté. Le monument commémoratif, qu'il s'agisse d'un hommage à rendre à Carnot, ou de perpétuer le souvenir d'un Gambetta, n'est pas plus favorable à la création de l'œuvre d'art. Il comporte, à côté de la figure iconique, tout un lot de figures accessoires empruntées au répertoire démodé de la vieille allégorie. C'est le lion populaire qui ne se contente pas de symboliser le courage et la force des démocraties, mais dont la prétention va jusqu'à vouloir évoquer, en appuyant sa patte sur une urne, le Suffrage universel. C'est, avec lui, toute une procession de figures féminines, ou parfois masculines, dont l'ambition n'est pas moindre et qui expriment, aù gré du sculpteur, suivant les attributs dont il les a munies, la Vérité, la Justice, l'Abondance, le Travail, ou la Fécondité. Pour les monuments de la République, c'est le même attirail qu'on fourbit, et Dieu sait s'il est efficace. Les morceaux les plus savoureux, les conceptions les mieux étudiées sentent le rance dès qu'on leur adjoint ces redondants auxiliaires. Il en est de ces symboles périmés comme des pièces de monnaie dont le relief, au contact de trop de mains, s'est usé, et dont on ne reconnaît plus l'effigie (1).

Cependant, à partir de 1871, il n'est pas en France un sculpteur, depuis Antonin Mercié (2) et Bartholdi (3) jusqu'à Dalou (4), Barrias (5) et Seysses (6), qui n'ait donné son monument patriotique : certains en ont sculpté plusieurs. On en élève même dans les pays annexés, à Vissembourg, là où Abel Douay trouva la mort, et près de Metz, sur les champs de bataille des 14 et 31 août 1870. Puech devait donner le sien. C'est dans son pays natal, à Millau (7), sur la place du Mandarous, qu'il s'élève. Il se compose de trois parties : une colonne que surmonte un

(1) M. Thiébault. Sisson dans *Le Temps* du 4 juillet 1903 : *Que devient notre sculpture* ?

(2) Le *Gloria Victis*.

(3) Le *Lion de Belfort*.

(4) Le *Triomphe de la République*.

(5) La *Défense de Paris* à Courbevoie.

(6) Le *monument des morts de 1870*, de l'arrondissement de Figeac, exposé au salon de 1906.

(7) Ce monument a été inauguré le 24 octobre 1897. Le socle a été construit par M. Rey, architecte ; la face antérieure porte les armes de la ville de Millau, au-dessous l'inscription suivante : A SES ENFANTS MORTS POUR LA PATRIE, MILLAU A ÉLEVÉ CE MONUMENT DE PIÉTÉ, DE GLOIRE ET D'ESPÉRANCE.

Il est reproduit et décrit dans le *Rouergue illustré*, n° 2, Millau.

génie ailé et à laquelle est adossée une femme couverte d'une capote militaire. La colonne n'est pas un cippe funéraire, symbole de la vie prématurément brisée ; c'est une colonne élégante, pareille à celles que les Romains élevaient sur leurs voies triomphales. Elle est ornée de palmes. Le génie tient une couronne et porte sur sa tête un coq gaulois. La femme a les attributs militaires et municipaux : à la main un sabre, sur les épaules une capote négligemment jetée, sur la tête la couronne municipale. Malgré cet attirail, elle n'a pas l'allure plus martiale que les autres femmes de Puech : c'est une parisienne de vingt ans, à la taille élégante et aux traits délicats ; ce n'est pas une cité qui envoie ses enfants au combat ou qui recueille fièrement leurs dépouilles. On a beaucoup critiqué le monument de Millau sur les détails et en examinant isolément chaque partie. En le considérant dans son ensemble, nous dirons simplement qu'il présente un aspect triomphal plutôt qu'un caractère martial et funéraire.

L'art funéraire exige chez celui qui le pratique de hautes conceptions morales ou un sentiment religieux très profond. Tel fut l'art Egyptien qui, dirigé par des prêtres, symbolisait de mystérieuses croyances et cherchait à inspirer l'idée d'une durée éternelle. Telle fut aussi la sculpture du moyen âge, dans certaines régions de la France, notamment en Bourgogne. Grégoire de Tours raconte que déjà de son temps l'église de Sainte-Bénigne, à Dijon, était remplie de superbes tombeaux et il signale celui du sénateur Hilaire « taillé dans un éclatant morceau de marbre de Paros » (1). Depuis, l'art funéraire se développa en Bourgogne sous des influences diverses. L'histoire en a été tracée par un critique autorisé (2) et il nous suffira de citer ici les tombeaux de Philippe le Hardi, de Jean sans Peur et enfin celui de Philippe Pot qui fut l'objet de tant d'admiration et d'imitations (3). Après trois siècles de sommeil, cet art a eu, de nos jours, sous la main d'un hardi Bourguignon (4), un éclatant réveil qui prouve la puissance

(1) Grégoire de Tours. *Liber in gloriâ confessorum*, §§ 41 et 43.

(2) *L'art funéraire de la Bourgogne au moyen-âge*, par M. A. Kleinclausz dans la *Gazette des Beaux-Arts*, années 1901 et 1902.

(3) Les tombeaux des ducs de Bourgogne sont à Dijon. Celui du sénéchal, Philippe Pot, a été transporté au Louvre.

(4) Cette hardiesse, qui caractérise si bien le génie de Rude, est admirablement rendue de sa statue par Frémiet qui figurait au Salon des artistes Français de 1906.

Mlle Edmond de ROTHSCHILD



de la race. A l'entrée du cimetière Montmartre, on ne peut se défendre d'une véritable émotion, lorsqu'on aperçoit sur un simple cube de marbre un cadavre raidi, enveloppé d'un linceul qui en laisse transparaître les saillies. « Ce gisant », qui rappelle ceux des tombeaux Bourguignons, est Godefroy Cavaignac ; l'imagier est François Rude. La tête posée, sans nul soutien, sur un coin du suaire, s'incline légèrement vers la gauche, émaciée, exsangue, effrayante en sa définitive inertie. Le profil busqué, le front large et bossué, mal essuyé de la moiteur suprême, les yeux en saillies dans leurs orbites creusés sous les paupières transparentes, la lèvre à la moustache de soldat où le dernier souffle a passé, les joues hâves, font de cette figure un des types les plus émouvants de la statuaire réaliste. La rigidité cadavérique rendue avec cette terrible puissance arrive à une poésie austère, presque sauvage (1). Pour nous, nous n'avons jamais pu contempler cette dalle sépulcrale, sans éprouver la sensation que donne la vue de la mort et l'admiration qu'inspire un héros tombé au milieu de la lutte pour le triomphe de ses idées. Il ne faut pas demander à Puech de pareilles émotions ; son talent s'y prêterait mal. Il ne réussit le monument funèbre qu'à la condition d'en écarter l'image de la douleur et de la mort, pour y laisser seulement planer une vague et pathétique mélancolie, quelquefois même un souvenir gracieux.

Nous ne parlons pas ici du monument de Madame Talabot à Saint-Geniez-d'Olt ; cette fastueuse construction élevée sur commande dissimule mal l'insignifiance du sujet et par suite le défaut d'inspiration de l'artiste. Mais nous faisons surtout allusion au tombeau de Chaplin et au mausolée de Mademoiselle Henriot. Dans le premier, Chaplin apparaît à travers la pierre du tombeau pour sourire à la Muse de la Peinture qui vient y répandre des roses. Celle-ci a l'air de murmurer encore à l'oreille du gracieux artiste une de ses inspirations si bien écoutées et si bien traduites en des heures exquises. La Nymphe de la Gloire légèrement saillie du bas-relief lève sa palme vers le buste

(1) M. Louis de Fourcaud, *ouv. déjà cité.* Le bronze était coulé en 1847, mais il ne fut mis en place qu'en 1856, sans aucun apparat, avec la simplicité qui convenait au mort qui dort sous cette dalle. Le régime impérial n'aurait d'ailleurs autorisé aucune cérémonie. Ce tombeau a été rouvert, pour la dernière fois, le 5 octobre 1905, afin de recevoir la dépouille de M. Godefroy Cavaignac, ancien ministre de la guerre, fils du général et neveu du publiciste dont Rude a immortalisé le souvenir.

du mort. Si la composition générale ne se distingue pas de celle usitée dans les monuments pareils, il convient de vanter le joli ruissellement des formes, des draperies, de la chevelure au long de la stèle qu'embrasse la jeune fille en se haussant. Le bras et la tête sont d'une facilité délicate, et le corps très dessiné détermine une ondulation bienheureuse. Par ce ruissellement des lignes, Puech communique l'impression d'une tristesse murmurée à l'écart dans le pleur d'une fontaine. C'est une douleur qui se complaît, car l'image des travaux entrepris par le défunt laisse revivre en l'esprit triste le charme de ses actions délicieuses (1).

Dans le second, au cimetière de Passy, le buste de la charmante artiste, si tristement victime de l'incendie du Théâtre Français, surmonte un monument fort simple, orné de quelques attributs de sa profession, et portant cette inscription : ELLE EST VENUE, — ELLE A SOURI, — ELLE A PASSÉ.

Il est un autre monument funèbre dont nous avons vu modeler la maquette dans l'atelier de Puech ; c'est celui de M. Henri Germain, ancien directeur du *Crédit Lyonnais*. Nulle part ailleurs mieux que dans la conception et la génèse de cette œuvre n'apparaît l'âme toute Virgilienne de notre sculpteur. M. Germain fut un grand homme d'affaires ; sa figure émaciée, aux yeux caverneux et pénétrants, domine le monument. Mais au bas l'artiste a gracieusement campé un charmant enfant de dix ans, le petit-fils du défunt, qui offre à son grand-père des gerbes de fleurs. Ce spectacle rappelle immédiatement la célèbre apostrophe d'Anchise :

..... Manibus date lilia plenis,
Purpureos spargam flores, animamque nepotis
His saltem accumulem donis, et fungar inani
Munere.

Quand il répandait ainsi autour d'un tombeau les lis et les roses, Puech ne connaissait certainement pas le célèbre passage de l'Enéide. Mais son âme vibrait à l'unisson de celle de Virgile ; artiste et poète avaient la même façon d'exprimer la douleur et de la transformer en une légère, discrète et poétique mélancolie. La mort chez eux n'évoque

(1) *Gazette des Beaux-Arts* de 1896. Les salons de 1896, par M. Paul Lefort.

pas la terrifiante image du « je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue ». Aux cadavres du Campo-Santo Puech préfère les ombres discrètes et errantes de la mythologie païenne.

..... Sic totâ passim regione vogantur
Aeris in campis latis, atque omnia lustrant.

Dans ses monuments funèbres il n'y a rien de lugubre et nous sommes bien loin des « gisants » de Bourgogne et des « pleurants » qui portent le sénéchal Philippe Pot. Comme les Grecs, Puech voile les stèles funéraires d'une tristesse discrète à peine révélée par une légère inclinaison des têtes. Les morts ont déjà pénétré dans les Champs-Elysées et en ont senti les charmes. Il est à ce point le sculpteur de la grâce qu'il l'introduit jusque sur les tombeaux et dans les cimetières.



Stèle en marbre du monument d'Henri Germain
(Cimetière de Cannes).

Nous devons cependant faire exception pour ceux qu'il représente « priants ». Il est d'usage de donner ainsi la position agenouillée aux statues des prélats et particulièrement des cardinaux. D'après M. Courajod, la plus ancienne statue française agenouillée d'un personnage enterré serait celle de Pierre d'Orgemont, chevalier de France sous

Charles V, qui fut inhumé dans l'église de la culture Sainte-Catherine à Paris (1). La plus célèbre est celle de Louis XI que ce roi commanda lui-même à Conrad de Cologne et à maître Laurent Wrine (2). A l'heure actuelle on en rencontre dans presque toutes les cathédrales de France. Nous avons ici même signalé celle du cardinal Desprez à Saint-Etienne de Toulouse. Les plus remarquables parmi les modernes sont, à notre avis, celles de Mgr Landriot à Reims et du cardinal de Bonnechose à Rouen. L'archevêque, vêtu de la *cappa magna*, a les mains jointes et prie ; à ses pieds sont la mître et la crosse. Le ton est sobre, l'aspect sévère ; l'artiste (3) a vraiment le sens du monumental. A Rouen, Chapu a représenté le cardinal de Bonnechose à genoux, les mains jointes, les yeux tournés vers le ciel, laissant voir, malgré cette attitude humiliée, sa haute taille et sa distinction aristocratique (4). Puech s'est visiblement inspiré de la belle œuvre de son confrère, M. Thomas, pour le tombeau de Mgr Larue à Langres. Il a su donner à cette figure le cachet de la dignité et même de la sévérité sacerdotales. Tout autre est le genre du tombeau du cardinal Bourret (5) ; le prélat est agenouillé sur un riche coussin, le chapeau est à côté, le grand manteau se déroule au loin en plis étoffés et soyeux. L'attitude est celle que le défunt avait lui-même indiquée à Puech. C'est comme une ultime représentation de cette pompe pontificale dont Mgr Bourret aimait à s'entourer, non par puérile vanité, mais par un sentiment profond de sa dignité ; c'est un éclat posthume de cette pourpre cardinalice dont il était si fier.

Nous en avons assez dit pour indiquer que Denys Puech n'a guère

(1) Leçons professées à l'Ecole du Louvre, t. II : *Figures agenouillées.*

(2) Elle fut coulée en bronze pour l'église de Cléry, dans l'Orléanais. Détruite au XVIe siècle par les protestants, elle fut remplacée par une statue en marbre de Boudin qui, après avoir été recueillie par Lenoir au musée des Monuments Français, est retournée à l'église de Cléry.

(3) M. Thomas, membre de l'Institut. Cette statue a obtenu, en 1880, la grande médaille.

(4) Au-dessous de la statue du cardinal exécutée en marbre blanc s'élève une statue en bronze, image de la patrie. Elle tient une couronne à la main et l'offre à Mgr de Bonnechose. Chapu a voulu ainsi rappeler le rôle actif joué dans toutes les affaires publiques de son temps par ce prélat qui fut homme d'Etat presque autant que prince de l'Eglise. M. le baron Bourgeois, grand prix de Rome, a peut-être été moins bien inspiré, lorsqu'il a placé dans la chapelle du Saint-Suaire de la métropole de Besançon, en face du cardinal de Rohan, Mgr Mathieu assis, les yeux au ciel, offrant à Dieu l'hommage de ses œuvres et montrant du doigt sur un rouleau l'esquisse des nombreuses églises bâties sous son épiscopat.

(5) Le tombeau du cardinal Bourret a été exposé au salon de la Société des Artistes Français en 1906. Il doit être placé dans la cathédrale de Rodez au-dessus même du caveau où l'évêque a été inhumé.

le goût de la sculpture religieuse. Les sujets sacrés le touchent peu et il imagine difficilement les pieuses allégories. A coup sûr, il n'est pas de la race des mystiques imagiers du moyen âge, car il ne laisse jamais, comme eux, le naturel disparaître dans le divin. A ce point de vue, remonte-t-il même jusqu'à la Renaissance ? Il est permis d'en douter et c'est plutôt du XVIIIe siècle qu'il nous paraît dater. La Renaissance, dit M. Etienne Lamy, est la rencontre de la beauté corporelle qu'avait célébrée l'antiquité et de la beauté immatérielle qu'avait sanctifiée le moyen âge. La rencontre est, selon les pays, un combat ou une alliance. En Italie, l'antiquité l'emporte, et dans l'éblouissement de sa résurrection pâlit la lampe mystique du Dante et de Giotto. L'obsession de l'antique est moins proche et la sève chrétienne plus forte dans la France qui se baigne à la source retrouvée mais ne s'y noie pas et garde son âme. Et pour cela, vainqueur de l'art italien qui s'abaisse vite dans la recherche d'une beauté toute matérielle, l'art français au dix-septième siècle règne sur le monde (1).

La majestueuse magnificence du grand siècle ne séduit pas Puech ; c'est par la grâce bucolique du siècle suivant qu'il se laisse attirer. Cette attirance explique la rareté de ses sculptures purement religieuses. Il est d'abord une figure qui n'a jamais tenté son ciseau, celle du Christ. Pour la sculpter ou pour la peindre, il faut une véritable vocation ; il n'en est pas en effet de plus difficile à rendre. De la physionomie du Christ, dit le P. Didon (2), les documents contemporains ne nous ont laissé aucun portrait. Quelques docteurs, entendant trop à la lettre le passage d'Isaïe sur le serviteur de Jéhovah persécuté, lui ont même refusé la beauté. Si le visage de l'homme reflète l'âme invisible, Jésus a dû être le plus beau d'entre les fils des hommes. La lumière de Dieu voilée par l'ombre de la douleur, éclairait son front d'une splendeur adoucie que l'art humain ne réussira jamais à peindre. Les Grecs, ces maîtres de l'esthétique, ont donné à Jésus la Majesté divine ; les Latins, l'aspect émouvant de l'homme de douleur : il a ainsi

(1) Eloge de M. Eugène Guillaume à l'Académie Française.

(2) Jésus-Christ, tome I, p. 92. Ce n'est qu'assez tard que l'Eglise Grecque et l'Eglise Latine ont autorisé les portraits du Christ. Eusèbe les prohibait et on peut citer à l'appui de cette tendance de nombreux passages de Tertullien *(de carne Christi, 9)*, de Clément d'Alexandrie *(Pædag. III. 1)* et d'Origène *(contre Celse)*.

l'auréole et le nimbe, l'auréole du martyr et le nimbe d'un Dieu. C'est l'homme de douleur que nous représenta tout le moyen âge ; ses calvaires sont l'image de la souffrance physique et de l'angoisse morale portées à leur plus haut degré d'intensité. Si le Christ est en croix, il tend ses bras élevés et les mains soutiennent tout le poids du corps ; la tête s'affaisse au-dessous de la traverse, s'incline et saigne sous les épines. Il est quelquefois assis, les mains liées, dans une attitude accablée ; il attend ainsi la mort, plongé dans un abîme de douleur. A partir de la Renaissance, c'est Dieu dans sa Majesté qui apparaît ; le Christ de Michel-Ange, beau comme un athlète, porte la croix comme un triomphateur (1). Sur son visage impassible il n'y a plus trace de souffrance. Puech n'a essayé de reprendre ni l'un ni l'autre de ces types. Il savait que Rude avait échoué dans semblable tentative et il a compris que celui-là seul a raison de ressusciter une fois de plus des drames pareils à celui du Golgotha qui, par une disposition imprévue et significative ou une accentuation inspirée, se sent en état d'en faire sortir une nuance d'impression non éprouvée encore (2). Dans la *Vision de saint Antoine de Padoue*, c'est un enfant Jésus qu'il offre à nos regards attendris, assez semblable aux anges du bas-relief d'Espalion.

Il est une autre figure dans la représentation de laquelle se complaisaient les sculpteurs du moyen âge ; c'est celle de la Vierge. Après avoir exprimé sur le visage des disciples, de saint Jean, des saintes femmes, toutes les nuances de la douleur et y avoir épuisé toutes les ressources de leur talent, ils tentaient un dernier effort pour faire lire sur le visage de la mère la douleur suprême. Parfois, ils désespéraient d'y arriver et alors, comme en Bourgogne, ils dissimulaient le visage de la Vierge sous une sorte de capuchon ; ailleurs, comme à Solesmes, plus sûrs d'eux-mêmes et plus conscients de leur force, ils présentent la Vierge tombant en pâmoison au milieu des disciples qui la soutiennent (3). C'est la douleur élevée à l'absolue, portée à l'infini qui do-

(1) M. Emile Mâle. *L'art Français de la fin du moyen âge. L'apparition du pathétique. Revue des Deux-Mondes*, 1er octobre 1905.

(2) M. de Fourcaud, *ouv. cité*, p. 258.

(3) Dans chacun des deux groupes qui constituent *les Saints de Solesmes*, la Vierge a cette attitude ; dans l'un, *la pâmoison*, elle forme le centre du groupe ; dans l'autre, *la mise au tombeau*, elle contemple le corps inanimé et déjà rigide de son fils étendu sur un linceul. A droite du groupe lamentable, Marie-Ma-

mine les Passions, les Sépulcres, les Piétés (1) du moyen âge. Certes, fait remarquer M. Mâle, ce serait une chose profondément touchante de voir une mère tenant sur ses genoux le cadavre de son fils, un jeune homme de trente-trois ans. Mais quand l'artiste du moyen âge songe que ce jeune homme, que les puissants de ce monde ont tué, fut le Juste par excellence et n'a pas commis d'autre crime que de dire : « Aimez-vous les uns les autres », alors le cœur lui échappe ! Les hommes ont donc pu faire cela ! Tel est ce cri que semblent pousser ces vieux maîtres. Cet étonnement douloureux se renouvelant de génération en génération, voilà le principe de cet art admirable. C'est à cette profonde sincérité qu'il doit d'avoir conservé, après tant de siècles, toute sa puissance sur l'âme. Ces visions n'ont pas hanté le cerveau de Puech et sa main eut été malhabile à pétrir une piété ou une pâmoison de la Vierge.

Mais Marie n'a pas toujours été la mère des douleurs, et à partir du XIII[e] siècle, les sculpteurs l'ont représentée sous d'autres traits. Ils ont rejeté l'angoisse séculaire du moyen âge, pour s'ouvrir à la pitié et à l'amour. Cette rénovation artistique est la suite d'une rénovation religieuse et toutes deux sont dues au patriarche d'Assise, dont l'influence a été si bien mise en lumière de nos jours. Dès lors apparaissent ces Vierges souriantes, aux attitudes hanchées, gracieusement voilées de plis fins et abondants (2) ; elles portent non plus le divin supplicié, mais le *Bambino* auquel elles prodiguent caresses et sourires ; ce n'est plus l'image de la douleur, c'est le type de l'amour maternel, avec une expression de pureté angélique et divine. C'est cette Vierge que Puech

deleine est absorbée dans une muette et cruelle prostration, en déposant un baiser, plus léger qu'un souffle, sur ses deux pouces réunis en croix ; au devant d'elle se trouve le vase de parfums qu'elle répandra tout à l'heure sur le corps du supplicié. *Les Saints de Solesmes* seront conservés à la piété des fidèles et de tous les amis de l'art Français, par suite d'un accord intervenu entre M. le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts et le liquidateur de l'abbaye. (*Le Temps* du 20 mai 1907.) Nous n'avions jamais vu une représentation à la fois plus simple et plus poignante de la douleur, lorsqu'en 1905 la *Pieta* de Villeneuve-les-Avignon a fait son apparition dans la grande salle des Primitifs Français, au Louvre. Le motif n'est pas le même qu'à Solesmes, la peinture ayant donné à l'artiste des ressources que ne fournit pas la sculpture. Mais il y a la même puissance tragique, la même angoisse sans emphase ni déclamation.

(1) Sur les Vierges du XIV[e] siècle. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 157. *La sculpture à l'Exposition des Primitifs*. La seule *Pieta* sculptée qui soit datée est celle de Moissac, 1476. La plupart sont du temps de Louis XII. Ce qui les caractérise, c'est une désolation profonde, intense, mais contenue et sans rien de théâtral.

(2) Article déjà cité de la *Gazette des Beaux-Arts*.

nous a donnée dans la *Vision de saint Antoine de Padoue*. A part Saint Hilarian, c'est sa seule œuvre de sculpture religieuse, mais c'est un chef-d'œuvre. Ce succès comporte une leçon ; rien n'est plus difficile que de mettre ainsi un homme, fut-il le plus grand Saint, en communication avec la Divinité, fut-elle incarnée dans un enfant ; ce dialogue entre le Ciel et la Terre a tenté bien des artistes, beaucoup y ont échoué. Pourquoi Puech a-t-il réussi ? Parce qu'il est resté lui-même et qu'il n'a cherché ni à forcer son talent, ni à hausser sa note habituelle. Comme Fra Angélico de Fiesole, trop faible ou trop doux pour faire *austéro*, il a fait *suove*, et, sur les trois figures du bas-relief, la grâce mondaine de son ciseau s'est transformée en une suavité angélique. Ce n'est pas seulement le sujet qui est franciscain, l'œuvre tout entière est imprégnée du souffle d'Assise ; on y retrouve la liberté d'esprit, l'amour, la pitié, la sérénité joyeuse, la familiarité et la confiance qui forment le fond de la piété séraphique. Le malentendu séculaire qui avait assombri le christianisme est dissipé, les vieilles terreurs, les angoisses poignantes du moyen âge ont disparu ; c'est la réconciliation de la terre et du ciel, de l'homme et de Dieu que symbolise, à l'exemple de l'Ecole Ombrienne, le bas-relief de Puech. Notre sculpteur a, au moins une fois, senti les souffles très purs de la légende Franciscaine ; lorsqu'il voudra faire de nouveau de la sculpture religieuse, il fera bien de ne pas respirer d'autres parfums.

L'expansion est le propre du génie Français. Nous exportons aujourd'hui nos œuvres d'art, comme nous avons jadis exporté nos idées politiques et sociales, et l'influence que nous avons perdue d'un côté, nous l'avons recouvrée d'un autre. Ceux qui, dans la bataille internationale, nous ont vaincus et peuvent encore nous vaincre sur le terrain économique ou militaire, sont obligés de subir nos lois dans le domaine artistique et on peut appliquer à la France le vers célèbre :

Græcia capta ferum victorem cepit.....

Puech devait prendre une large part à ce mouvement d'expansion. Il a envoyé à l'étranger de nombreuses œuvres. Sur une place publique du Caire, il a érigé la statue de Nubar-Pacha, le célèbre homme d'Etat Egyptien dont il avait déjà fait le tombeau. C'est encore pour

l'Egypte qu'il a sculpté le monument du savant orientaliste, Mariette Bey, si bien apprécié dans le discours de M. Maspéro que nous avons déjà cité. Mais c'est surtout, nous l'avons déjà dit, au pays des dollars et des trusts, qu'il a envoyé ses bustes et ses statues. Depuis longtemps, l'Amérique est ainsi tributaire du ciseau de nos sculpteurs. Lorsque, en 1785, l'Etat de Virginie voulut témoigner sa reconnaissance à Washington, il décida de lui ériger une statue « du plus beau marbre et du meilleur travail » et il chargea Thomas Jefferson, alors ministre à Paris, de choisir pour cela « l'artiste le meilleur dans n'importe lequel des Etats Européens ». Celui-ci choisit Houdon. Le sculpteur s'embarqua pour l'Amérique, en août 1785, et ne revint en France qu'après avoir passé de longues semaines chez Washington à Mount-Vernon (1).



S. A. S. le Prince Albert Ier de Monaco (Statue marbre).

Puech n'a pas été en Amérique ; mais les Américains, qui traversent plus rapidement l'Océan que ne le faisaient leurs ancêtres, sont venus chez lui et ont emporté au delà des mers ses marbres et sa renommée.

(1) *La statue de George Washington, par Houdon.* Traduit de l'anglais de Sherwin Mc Rae par Félix Régamey. (Paris, librairie Bernard, 1, rue de Médicis). La statue, terminée en 1788, ne fut érigée qu'en mai 1796, dans le capitole de Richemond, chef-lieu de la Virginie. David d'Angers a fait lui-même la statue de Thomas Jefferson, devenu troisième Président de la République des Etats-Unis.

Il a même donné à l'Amérique du Sud quelques-unes de ses rares œuvres de statuaire monumentale. Plus récemment, c'est aux portes mêmes de la France que Puech a fait œuvre artistique.

Le prince héritier de Monaco eut, il y a quelque temps, la pensée de faire à son père une délicate surprise. Il demanda et fit demander à quelques souverains liés d'amitié avec le prince régnant s'ils s'associeraient avec lui pour reconnaître, par l'érection d'un monument, les services éminents rendus par ce dernier à la science encore nouvelle de l'océanographie. L'empereur d'Allemagne, le roi de Portugal, le roi de Suède, le prince de Hohenzollern, etc., pressentis, donnèrent avec plaisir leur concours. Mais l'initiative est due seulement à l'amour filial du prince héritier. La statue se dressera dans le vestibule du musée océanographique que le prince de Monaco fait construire non loin de son palais, sur un rocher qui domine la mer.

Puech a fort bien saisi et rendu la pensée inspiratrice de ce monument. Le prince est représenté debout, accoudé à la passerelle de la dunette de son yacht *Princesse-Alice*, portant l'uniforme de commandant du bord, et regardant la mer. Le piédestal est orné de bas-reliefs : l'un représente le relèvement des filets de fond à bord du yacht, l'autre les baleinières en chasse. Les collections de faune et de flore sous-marines recueillies par le prince de Monaco ont fourni le thème d'une décoration originale, qui court en guirlandes ou en frises autour du monument. L'artiste montre ainsi à nos regards profanes quelques-unes de ces mystérieuses végétations dont les livres de M. le Dr Louis Roule nous expliquent la naissance et le curieux développement.

Comme le prince de Monaco voyage souvent, il n'a pu accorder à son sculpteur que quelques séances de pose, et c'est au cours d'une croisière en Méditerranée, au large de Calvi, que Denys Puech put prendre les croquis qui lui ont servi pour son œuvre (1).

Ce n'est pas seulement par l'exportation de ses marbres et de ses bronzes, c'est aussi par l'influence de son talent que Puech a contribué au développement de la suprématie artistique de la France en matière de sculpture. Un grand artiste enseigne autrement que par des leçons,

(1) Nous empruntons tous ces renseignements au *Temps* du 9 mai 1907.

et c'est la marque du vrai talent d'en susciter d'autres rien que par la puissance de l'exemple ou de l'inspiration. Il n'avait jamais fréquenté les ateliers de Puech, à l'Ecole des Beaux-Arts ou au Faubourg Saint-Honoré, mais il avait admiré la *Sirène* ou la *Muse de Chénier*, le tchèque Kalfka, l'auteur de ce délicat *Réveil*, si remarquable par la grâce de l'attitude et la fraîcheur du sentiment. Il est un des élèves inconnus du maître, venu des forêts de Bohême, pour apprendre, à l'école du pâtre de Gavernac, l'art des sentimentalités exquises et des élégances raffinées.



Masque bronze (Monument Gavarni).



Etude pour une statue de Prométhée (Dessin au crayon).

XII

DENYS PUECH A L'INSTITUT

Production hative. — Distinctions et Récompenses. — L'Académie des Beaux-Arts. — L'élection du 1er avril 1905. — Fêtes en l'honneur du nouvel Académicien. — Une autre carrière.

Voici terminée l'énumération des principales œuvres de Puech. Cette revue, même rapide et incomplète, laisse une impression d'étonnement ! On est surpris du nombre de travaux exécutés dans un temps relativement court. En vingt-cinq ans, Puech a peut-être ciselé trois ou quatre fois plus de marbres que Guillaume pendant toute sa longue vie. Cette grande production n'a jamais été interrompue. Quand Paul Dubois eût donné à l'Exposition de 1867, le *Chanteur Florentin* et *Narcisse*, il se reposa six ans avant d'entreprendre *Ève naissante* et le tombeau de Lamoricière. Le ciseau de Puech ne s'est jamais arrêté. Cette précipitation s'explique sans doute d'abord, par le tempérament

de l'artiste : Puech avait eu une enfance recueillie et solitaire ; il devait avoir une jeunesse ardente et diriger sa carrière avec d'autant plus de fougue qu'il avait rencontré plus d'obstacles. Mais elle s'explique surtout par notre état social et par l'atmosphère enfiévrée dans laquelle Puech a vécu. Quand une nation se reposant à l'abri d'institutions séculaires et de traditions respectées poursuit paisiblement le cours de ses destinées, ses artistes travaillent, en vue d'un lointain avenir, à des œuvres de longue haleine lentement conçues et méditées. Plusieurs générations d'imagiers sculptaient au moyen âge le même portail qui restait une œuvre impersonnelle et anonyme. Les Coysevox et les Coustou usèrent trois vies d'artistes à peupler Versailles des divinités de l'Olympe. Les agitations de la vie moderne ne permettent plus de pareils travaux. N'a-t-on pas, pour en avoir trop retardé l'exécution, été obligé de changer deux fois le projet de décoration du Panthéon ? et le peintre Girodet, chargé d'un semblable travail à la Madeleine, ne renonça-t-il pas, sous la Restauration, à y représenter l'*Apothéose de Louis XVI*, par crainte d'un retour de Sainte-Hélène ? Les événements se succèdent avec une telle rapidité qu'il faut se hâter de ciseler le bas-relief qui doit en perpétuer le souvenir ; les morts vont encore plus vite que dans la ballade allemande et ils ne peuvent plus attendre leur récompense de l'impartiale histoire : l'ardeur des partis exige l'érection rapide des statues ; les idées, les mœurs, les modes changent et passent, et si vite que l'allégorie destinée à les rappeler risque de ne plus être comprise par les générations nouvelles. Nos grands-pères savaient goûter le plaisir exquis des voyages ; aujourd'hui on fait partout du 90 à l'heure. Nos grand'mères se plaisaient à peindre des portraits de famille ; aujourd'hui on ne sait que prendre des instantanés. L'automobile et le Kodasch règnent en maîtres. Dans une société ainsi emportée sur tous les chemins de la vie par une vertigineuse rapidité, les artistes peuvent difficilement se complaire dans la perfection des travaux de longue haleine. Ils sont condamnés à l'actualité : il faut faire vite et produire beaucoup. Voyez les peintres : ils font de la *cinématographie ;* ils suppriment, pour aller plus vite, les dessous de leur coloris, ils couvrent à peine les surfaces. La sculpture résiste mieux à cet entraînement : c'est un art de patience qui demande

une gestation prolongée de l'idée et qui s'accommode mal des hasards de l'improvisation ; par le plein jour où baignent les statues et les groupes, il dénonce les ruses et empêche l'escamotage des difficultés ; par les lois de son esthétique, il exige l'exacte collaboration de plusieurs savoirs ; par sa dignité, il tient à distance les ignorants et les frivoles et est le moins menacé de dégénérer en industrie (1). Les envieux et les jaloux ont précisément reproché à Puech d'avoir, par des productions hâtives, précipitées, trop semblables les unes aux autres, rabaissé son art. Ils oublient qu'un artiste subit les lois de son milieu et de son temps, et que, dans le tourbillon de la vie parisienne, au milieu des commandes qui affluaient à son atelier, Puech a eu le mérite de se recueillir et de s'abstraire de cette agitation fiévreuse pour se consacrer à des œuvres qui font sa gloire.

Ces critiques ont peut-être retardé pour Puech quelques-unes des hautes récompenses qui sont réservées aux grands artistes, mais elles ne l'en ont pas privé. Il a obtenu successivement, à l'Ecole d'abord, puis dans les divers Salons et Expositions, toutes les distinctions qu'il pouvait ambitionner. Il a été fait Commandeur de la Légion d'honneur et il est devenu le familier des souverains, l'ami des hauts personnages dont il a sculpté les bustes. S'il avait vécu à Florence, un Médicis lui aurait envoyé, comme Cosme à Donatello, le capuchon et le surtout rouges, insignes du Patriciat. Sous l'ancien régime, le roi l'aurait peut-être anobli. Dans notre société démocratique, il a obtenu une noblesse plus haute que celle qu'auraient pu lui confier des lettres-patentes et il peut dire avec Alfred de Vigny :

J'ai fait illustre un nom qu'on m'a transmis sans gloire,
Qu'il soit ancien, qu'importe ? Il n'aura de mémoire
Que du jour seulement où mon front l'a porté.

Les distinctions les plus flatteuses pour un artiste ne lui viennent pas des applaudissements de la foule, ni de la faveur des puissants. Il les trouve dans les suffrages de ses pairs. Puech les a obtenus : le 1er avril 1905, il était élu membre de l'Académie des Beaux-Arts, en remplacement de M. Barrias, décédé (2). Les compétiteurs étaient nombreux

(1) Etienne Lamy, éloge de M. Eugène Guillaume à l'Académie Française, 12 janvier 1906.

(2) Suivant l'usage, Puech a dû faire à l'Académie l'éloge de son prédécesseur. C'est à la séance du 24

et qualifiés : il y avait là Allard, le sculpteur délicat, savant et ingénieux; Injalbert, le maître Bitterrois, qui semble avoir emprunté au sol natal la richesse et la force de son talent ; Saint-Marceaux qui, avec Chapu, Dubois et Mercié, sut si bien s'inspirer de la Renaissance Florentine. Du premier coup, Puech les laissa bien loin de lui et il fut élu, après une vive lutte, au 6e tour de scrutin. Depuis, la mort a fait de nouveaux vides dans la section de sculpture et les principaux compétiteurs de Puech sont devenus ses confrères (1).

L'élection du 1er avril 1905 marque une date dans la vie de notre sculpteur : elle indique l'apogée de la carrière et constitue la consécration officielle de son mérite par la plus haute autorité artistique de France.

On a beaucoup médit des Académies en général, et en particulier de l'Académie des Beaux-Arts. Dans le domaine du Génie et de la Beauté, toute tutelle semble intolérable ; on a écrit des volumes sur l'oppression, en cette matière, du joug de l'Etat et même de l'Académie. Ces doléances n'ont pas toujours été platoniques ; fondée en 1648, sous le nom d'*Académie de peinture et de sculpture*, l'Académie des Beaux-Arts fut, dès 1789, l'objet des attaques de la plupart des artistes Français de la Révolution, en tête desquels marchait David.

Un distingué critique d'art, Henry Lapauze (2), a raconté, d'abord dans la *Revue des Deux-Mondes* et ensuite dans un volume récemment paru, la suppression de l'*Académie de peinture* et son remplacement momentané par la *Commune des arts*. Il a montré d'une manière saisissante, par l'étude des documents originaux, comment la seconde continua sans le vouloir et malgré elle l'œuvre de la première, sous la maîtrise lumineuse, claire et forte de David. C'est une histoire curieuse et instructive qui montre combien, dans le domaine de l'art, la tyrannie

novembre 1906 qu'il a lu une notice sur Barrias. Cette notice ne contient pas seulement la biographie de l'Académicien défunt, mais encore une appréciation très fine et très juste de son talent et de ses principales œuvres.

(1) Le 11 juin 1905, M. Injalbert a été élu membre titulaire de la section de sculpture, en remplacement de M. Jules Thomas. Un mois plus tard, le 23 juillet 1905, M. René de Saint-Marceaux, l'auteur de l'*Arlequin*, du *Forgeron Florentin*, du *Génie gardant le secret de la tombe*, succédait à Paul Dubois. Il y a entre M. de Saint-Marceaux et Puech des affinités remarquables ; elles sont particulièrement apparentes dans le groupe des *Destinées* et dans la *Vierge à l'enfant* de l'église de Bougival, qui porte une si gracieuse expression de la tendresse maternelle et divine.

(2) *Revue des Deux-Mondes*, 15 décembre 1903, et *Mélanges sur l'Art Français*, Hachette, 1905.

d'une foule ignorante, autrement oppressive que l'oligarchie d'une élite, conduit fatalement à l'autocratie. En moins de cinq ans, l'expérience fut accomplie. « Puisque nous ne pouvons être qu'une Académie, proclamèrent les rêveurs déçus, rappelons les Académiciens qui nous précédèrent. » Ainsi fut fait et, depuis plus d'un siècle, à travers toutes les vicissitudes de l'esthétique officielle et les variations de la politique, l'Académie des Beaux-Arts poursuit avec une autorité incontestée sa haute mission de tutelle artistique.

Comme les quatre autres classes de l'Institut (Académie Française, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Académie des Sciences, Académie des Sciences morales et politiques), elle se compose de 40 membres : 14 à la section de peinture, 8 à la section d'architecture, 8 à la section de sculpture, 6 à la section de musique et 4 à la section de gravure. C'est dans ce docte Aréopage que Denys Puech est venu prendre séance : il y a trouvé le souvenir encore vivant de ses maîtres Falguière, Jouffroy, Chapu, et la société des représentants les plus célèbres de la sculpture Française, Mercié, Marqueste, Coutan, Frémiet...

Dans le commerce de tels hommes, il n'y a place ni pour la morgue, ni pour le pédantisme, encore moins pour la jalousie. « Corps artistique, a dit à propos de Falguière, Gustave Larroumet, l'Académie des Beaux-Arts est aussi une réunion amicale et la cordialité qui y règne lui donne une physionomie particulière. Cette cordialité ne naît pas seulement de la fraternité des arts et de la carrière suivie de concert, mais, pour la plupart de ses membres, elle se fonde sur l'enseignement reçu à l'Ecole des Beaux-Arts, sur la camaraderie et sur les rapports de maîtres à élèves dans les ateliers, sur les souvenirs d'Italie où presque tous se sont rencontrés pensionnaires de la Villa Médicis ou voyageurs indépendants. Elle se fortifie de toutes les occasions qui rapprochent les artistes, salons annuels, sociétés, réunions, grandes œuvres poursuivies par tout un groupe d'architectes, de peintres ou de sculpteurs, comme l'Opéra de Garnier, l'Hôtel-de-Ville de Ballu, et la Sorbonne de Nénot. A l'Académie des Beaux-Arts on a beaucoup de souvenirs communs et l'on se tutoie beaucoup. »

M. Gustave Larroumet connaissait bien cette Académie dont il était le septième secrétaire perpétuel et où il avait été si heureux d'accueillir

son ami et presque son compatriote, Denys Puech ! Une mort prématurée n'a pas permis cette rencontre sous la coupole du Palais Mazarin du Quercynois et du Rouergat (1).

L'élection du 1er avril 1905 ne fut ni l'effet d'une surprise, ni le résultat d'une intrigue. Le nombre des travaux exécutés, la multiplicité



Etude pour une Danaé (Dessin au crayon).

des œuvres, loin d'être un moyen de succès, constitue souvent une défaveur aux yeux de l'Académie. Cela se conçoit facilement : plus l'artiste a produit, plus il a multiplié autour de lui les critiques et les jalousies. Denys Puech a vécu de la vie intense qui agite, à l'heure actuelle, la société contemporaine et surtout le milieu parisien : c'est une armée de statues et de bustes qui est sortie de son atelier et dont nous avons essayé de faire ici le dénombrement.

(1) M. Gustave Larroumet, né à Gourdon (Lot) le 24 septembre 1852, est mort en 1904, peu de temps avant l'élection de Puech. MM. Delaborde et Beulé avaient été ses prédécesseurs comme secrétaires perpétuels de l'Académie des Beaux-Arts.

L'attention de l'Académie, au lieu de se concentrer sur quelques œuvres de choix, a dû s'éparpiller sur cette foule de travaux, et plus le défilé est long, plus nombreuses sont les causes de faiblesse et les occasions de défaillance.

Un autre caractère particulièrement flatteur de cette élection était l'âge du récipiendaire. Il entrait à l'Académie à l'âge où d'autres frappaient encore inutilement à sa porte. Gérôme, que son confrère l'architecte Pascal a qualifié « d'homme heureux » (1), doit son élection en 1865, à l'âge de 44 ans, à sa double qualité de peintre et de sculpteur. Rude, le grand artiste Bourguignon, l'immortel auteur du *Départ des volontaires*, sollicita vainement en 1838, en 1843, en 1845, en 1852, les suffrages de l'Académie ; il se vit successivement préférer Dumont, Duret, Lemaire, Simart, et son récent historien (2) a montré quel dépit il ressentit de ne pouvoir être académicien. Un de ses meilleurs élèves, le sculpteur Frémiet, n'est entré à l'Académie en 1892 qu'à l'âge de 68 ans ! Jules Thomas, récemment décédé, grand prix de Rome à 24 ans, en 1848, ne remplaça à l'Académie l'illustre Barye qu'en 1875. Rares sont les artistes qu'elle n'a pas soumis à une longue attente et à des épreuves répétées, sans parler de ceux qui, comme Rodin, n'ont jamais voulu frapper à sa porte.

L'élection de Puech à l'Académie des Beaux-Arts réjouit tous ses amis de Paris et d'ailleurs. Mais en Rouergue, dans la petite patrie, ce fut un événement considérable. Le département de l'Aveyron n'avait pas été jusqu'alors gâté au point de vue des honneurs académiques et il y avait bien longtemps qu'aucun de ses enfants ne s'était assis sous la coupole de l'Institut, lorsque Puech vint prendre séance. Pendant la Restauration, l'évêque d'Hermopolis, Mgr Frayssinous, et le philosophe de Bonald avaient fait partie de l'Académie Française ; depuis leur mort, aucun autre de leurs compatriotes n'avait franchi le seuil du Palais Mazarin. Aussi lorsque, au mois d'août 1905, le pâtre de Gavernac revint avec l'épée et l'habit aux palmes vertes dans cette ville de Rodez d'où il était parti, trente-cinq ans auparavant, en sabots et en

(1) Séance publique de l'Académie des Beaux-Arts du 5 octobre 1904.

(2) *François Rude*, par Louis de Fourcaud, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, Paris, 1904, p. 399. Rude à l'académie.

veste de bure, il y fut accueilli par une immense acclamation. Pendant plusieurs jours on donna en son honneur une série de fêtes dont le récit ne peut pas trouver ici place (1), mais qui firent passer sur la vieille et sombre capitale du Rouergue comme un frisson d'enthousiasme. Les Aveyronnais étaient fiers de reconnaître dans le nouvel Académicien toutes les qualités de leur tempérament : la ténacité de la volonté, l'ardeur au travail, l'application et le discernement. Ils étaient étonnés de découvrir chez lui ce goût esthétique et ce sens des grâces féminines qui semblent faire défaut à leur race. Ces fêtes eurent le couronnement qui leur convenait : tous les artistes du Rouergue, musiciens, poètes, peintres, sculpteurs, simples amateurs, vinrent saluer leur illustre aîné. M. François Fabié fut leur éloquent interprète.

Les acclamations ont cessé, les fêtes ont pris fin et Puech a recommencé avec une nouvelle ardeur sa vie de travail et d'étude. Le fauteuil à l'Institut ne sera pour lui ni un abri contre l'orage, ni une retraite prématurée. Il n'y scandera pas égoïstement le *suave mari magno* du poète et n'y goûtera pas tranquillement l'*otium cum dignitate* du philosophe : quand, obéissant à un appel supérieur, une âme s'est vouée au culte de la beauté, elle la recherche et la manifeste sous toutes ses formes. Michel-Ange et avec lui beaucoup d'artistes de la Renaissance étaient peintres et sculpteurs. On a pu dire d'eux qu'ils pratiquaient le cumul des talents et chez certains on ne savait ce qu'il fallait admirer de plus, de l'ingénieur ou du peintre, de l'architecte ou du sculpteur. De nos jours, M. Guillaume se plaisait à répéter qu' « un vers d'Homère avait donné à Phidias l'idée du Jupiter Olympien », que Dante prépara à l'Ecole de Cimabué la beauté de la Divine Comédie, et que la Divine Comédie inspira Giotto avant d'être recueillie tout entière par la mémoire de Michel-Ange. Bien plus, il reconnaissait les génies sublimes à leur miracle de transporter dans l'art choisi par eux les puissances des arts qui semblent leur être étrangers. « Quel sculpteur, disait-il de Victor Hugo, a ciselé avec plus d'énergie et de puissance l'image des héros et des dieux, la figure des nations, l'effigie des hommes ? Quelques mots et c'est assez pour rendre visible tel phénomène de la forme que plusieurs ouvrages

(1) Le récit complet de ces fêtes se trouve dans le *Journal de l'Aveyron* du 27 août 1905.

du ciseau suffiraient à peine à faire comprendre. Qui ne se rappelle les trois vers dans lesquels il a représenté l'évolution du masque de Napoléon ? Exacte observation, vérité historique, sentiment de l'art, tout s'y trouve réuni. Les possibilités de la statuaire sont atteintes et dépassées (1). » M. Guillaume, lui-même sculpteur et philosophe, artiste et membre de l'Académie Française, écrivait comme il sculptait et on retrouvait sous sa plume les délicatesses classiques de son ciseau. Il avait hérité des artistes de la Renaissance leur curiosité universelle et il eût voulu exceller dans les sept arts (2). Gérôme était peut-être moins fier de ses grandes et belles toiles que de certaines statues telles que *Tanagra,* l'*Omphale*, le *Rétiaire* ou de quelques petits bronzes, tels que le *Bonaparte* à l'allure de jeune Dieu ou le *César* franchissant le Rubicon. Lorsqu'il vous avait fait voir ses études, méthodiquement rangées sur les murs de son atelier, il ajoutait : « Voulez-vous que je vous montre quelque chose ? » Et, vous prenant sous le bras, il vous conduisait dans son officine de sculpteur. La passion de la statuaire lui était venue sur le tard et il s'y abandonnait avec délices (3). Paul Dubois était peintre. Il avait d'abord fait de la peinture pour s'exercer, pour s'assouplir, pour rivaliser affectueusement avec ses camarades les plus aimés. Mais cet amant de la vérité, ce contemplateur fut séduit par l'énigme du visage humain. Il se fit portraitiste avec dévotion. Quelques-unes de ses œuvres de peinture, surtout le portrait de ses deux fils et d'exquises images de jeunes filles, illustrèrent son nom parmi ceux des beaux peintres (4). Nous en avons assez dit pour laisser deviner l'indiscrétion qui va suivre : fidèle à ces traditions et s'autorisant de l'exemple de ses grands maîtres, Denys Puech s'essaye maintenant à la peinture. Certains s'étonneront peut-être de le voir, à son âge, commencer une seconde carrière. En réalité, c'est la même carrière qui se poursuit ; c'est le même culte, celui de la Beauté, qui continue avec

(1) Cité par M. Etienne Lamy.

(2) La vie et les travaux d'Eugène Guillaume à l'Académie des Beaux-Arts, par Henry Roujon, 10 novembre 1907.

(3) Notice sur la vie et les travaux de Léon Gérôme, lue par M. Henry Roujon à la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts du 5 novembre 1905.

(4) Notice sur la vie et les travaux de M. Paul Dubois, lue par M. Henry Roujon à la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts du 3 novembre 1906.

un nouveau site. C'est la même inspiration qui dirigera la même main munie du pinceau ou de l'ébauchoir. Quelles surprises ce pinceau nous réserve-t-il ? L'avenir le dira. Nous avons essayé ici d'inventorier et d'apprécier les œuvres du sculpteur. Bientôt peut-être un autre détaillera les œuvres du peintre. Nous ne pouvions mieux finir que par ce souhait.



Buste d'enfant.

CONCLUSION

Si, arrivé au terme de cette longue étude, nous voulons en dégager la conclusion, ou, comme on disait autrefois, en tirer la morale, une double réflexion s'impose à l'esprit.

La première, c'est qu'il n'y a pas de véritable artiste sans vocation. Comme le génie, la vocation est un don que Dieu accorde ou refuse à son gré. Les anciens l'avaient compris, quand ils disaient des poètes et par conséquent des artistes : « Fiunt oratores, nascuntur poetæ. » Nul mieux que Puech ne prouva la vérité de cette vieille et banale maxime. Ni la naissance, ni l'éducation, ni la race, ni le milieu, ni le moment ne le firent artiste. C'est d'ailleurs que partit l'appel. Lamennais raconte que, se promenant un jour sur les remparts de Saint-Malo, il aperçut la mer soulevée par une violente tempête, et qu'à ce spectacle il éprouva comme un tressaillement : il crut voir l'infini et sentir Dieu. Une vive émotion s'empara de lui, et, regardant la foule, il se disait à lui-même : « Ils contemplent ce que je contemple, mais ils ne voient pas ce que je vois. » Plus tard le grand voyant ne racontait jamais cette anecdote sans ajouter que cette pensée d'orgueil dans un enfant de huit ans le faisait encore frémir.

Cet orgueil était cependant légitime. Ce que le petit Breton avait ressenti sur les remparts de Saint-Malo, le pâtre de Gavernac l'éprouva sur le pont d'Estaing; chez le premier, c'était le frisson de l'infini ; chez le second, c'était l'impression de la beauté sculpturale ; pour tous les deux, c'était la révélation de la vocation.

Mais la vocation artistique, quelque spontanée et quelque impérieuse qu'elle soit, doit être cultivée. Elle germe partout, même sur le causse de Bozouls ; elle ne se développe que par le travail et l'effort. Cela a été vrai dans tous les temps et la vie de tous les grands artistes de la Grèce et de l'Italie en est l'éclatante démonstration. Mais cela est de nos jours plus vrai que jamais. « De rien, a dit un de nos plus fins psychologues, personne n'a aujourd'hui la possession incontestée ; dans le domaine de la pensée, garder des convictions inébranlées, c'est les conquérir presque, tant il y a à faire pour les défendre contre ce qui les menace au dehors et au dedans même ; dans tout le reste, c'est la même chose : on ne maintient rien, on ne préserve rien, on n'améliore rien non plus, jamais, ni nulle part, sans avoir à multiplier les efforts, les labeurs, les combats (1). » Si, pour conserver saine notre pensée, il faut lutter, combien ne le faut-il pas davantage pour conserver intacte l'inspiration initiale ? Un grand sculpteur, Eugène Guillaume, trouvait juste que Dante eût placé les artistes dans le Purgatoire, lieu d'épreuve et d'espérance ; ils y vivent dans l'angoisse de la vérité et le tourment de la beauté. La vocation artistique n'est pas seulement une inspiration, c'est aussi une direction. Il faut travailler pour la développer, mais travailler dans un sens déterminé ; il faut marcher,

(1) M. Ollé-Laprune. *Notre tâche aujourd'hui et demain.*

mais marcher dans la voie où elle vous pousse, sans prendre les chemins de traverse. Quand Puech a voulu, dans une tête d'enfant ou sur un corps de femme, dans une allégorie poétique ou dans une scène mystique, exprimer des sentiments gracieux ou peindre des émotions délicates, il a fait des chefs-d'œuvre ; s'il avait tenté de s'élever au sublime, de faire pousser à ses marbres le cri de la douleur, de leur donner le geste de l'héroïsme, il serait tombé dans le faux, peut-être dans le ridicule. L'éducation artistique exige le travail, elle ne supporte pas la contrainte. Tel est l'enseignement qui se dégage de la vie que nous venons de raconter et des œuvres que nous venons d'apprécier.

Ce serait de la pédanterie que de prendre congé de Denys Puech par une leçon de philosophie. A un artiste dans l'agréable compagnie duquel on a passé de longs mois, il convient d'adresser d'autres adieux. Nous lui devons des excuses et des remerciements.

C'est d'abord de notre témérité qu'il faut nous excuser. Un latin (1) *que les critiques d'art peuvent revendiquer comme leur plus lointain ancêtre, a dit : « Felices essent artes, si de illis soli artifices judicarent » ; heureux les arts si les artistes seuls en jugeaient ! Cette pensée nous est souvent revenue à l'esprit au cours de ce travail ; elle en était la condamnation. Quand on a passé sa vie au Palais, il est bien audacieux d'aller au Salon ou dans un atelier disserter sur des bustes ou des statues et y distribuer le blâme ou l'éloge. Pour nous en excuser, nous pourrions cependant invoquer, comme nous disons à la barre, des précédents et même nous réclamer d'il-*

(1) *Fabius pictor.* Cet historien, qui était en même temps un peintre célèbre, vivait deux cent vingt ans avant l'ère chrétienne. Tite-Live s'est beaucoup servi de ses *Annales* dont il ne nous reste plus que quelques fragments.

lustres exemples. Le président de Brosses écrivait d'Italie à un de de ses amis de Dijon : « Nous ne pensons jamais à déjeuner sans nous être, au préalable, mis quatre tableaux du Titien et deux plafonds de Paul Véronèse sur la conscience (1). *» Cette conscience était aussi droite, sinon aussi éclairée, lorsque le Président jugeait les artistes Italiens que lorsqu'il rendait des arrêts dans la Grand'Chambre du Parlement de Bourgogne. La postérité a pu réformer quelques-uns de ses jugements artistiques, nul n'en a contesté la bonne foi et la sincérité, et nous n'en demandons pas davantage pour les nôtres.*

L'étude qui les a précédés, nous a valu les pures jouissances de l'esprit et du cœur. Quand on a vécu au milieu des créations les plus éphémères de l'homme, on se repose agréablement au milieu des plus durables. On aime à pouvoir opposer à la fragilité de la parole humaine la pérennité de l'œuvre d'art. « Jamais, a dit un de nos maîtres, la mort ne se fait mieux connaître, que lorsqu'elle pose sur les lèvres d'un orateur son doigt silencieux. Tout meurt alors vraiment sous sa main. Cette voix si connue qui s'arrête, cette bouche qui se tait, cette parole dont rien ne reste, pas même le souffle et le son, n'est-ce pas la plus frappante image du vide de la vie et du néant de la gloire (2) *? » Au contraire, par les œuvres d'art l'homme continue à vivre, pleinement vainqueur de la mort. Quand, le soir, après la sortie de la foule, nous errons dans les solitudes du vieux Palais*

(1) *Deux critiques d'art au* XVIIIe *siècle* : Montesquieu et le Président de Brosses (1728-1739) par M. Gaston Schefer dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, p. 423.

(2) M. le bâtonnier Rousse à propos de Jules Favre. M. le marquis de Ségur avait probablement présent à l'esprit ce beau discours de M. Rousse, lorsque, à son tour, faisant l'éloge du grand avocat, il proclamait périssable entre toutes l'éloquence du prétoire. « Oui, disait-il, de tout ce qui meurt dans l'homme, ce qui meurt le plus, c'est la voix ; et jamais la grande destructrice ne paraît avoir remporté une si complète victoire que lorsqu'elle a glacé et scellé pour l'éternité des lèvres auxquelles se suspendait naguère l'admiration haletante des foules. » (Eloge de M. Rousse à l'Académie Française le 16 janvier 1908.)

de Justice, pour y retrouver le lointain souvenir des grandes voix qui enthousiasmèrent notre jeunesse, c'est dans la salle des Pas-Perdus, auprès du marbre de Chapu, que nous nous sentons toujours attiré ; seul, il peut encore, par la puissance évocatrice de l'art, réveiller à nos oreilles des échos que les voûtes ne répercutent plus et faire revivre à nos yeux des figures depuis longtemps disparues dans l'ombre de la mort et de l'oubli. Cette magie de l'art donne, ici-bas, à l'homme, ses plus pures jouissances, et au milieu des tristesses de la vie, ses meilleures consolations. Nous remercions Denys Puech de nous les avoir procurées. Ce sera, quelle que soit la destinée de ce livre, notre meilleure récompense.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE DENYS PUECH

GAVERNAC (1860-1870)

Napoléon Ier, statuette de bois de châtaignier.

Statuette de pierre tendre, des causses de Gavernac, représentant un jeune homme debout.

Boules concentriques, en bois de noyer.

Crucifix, vierges, calvaires, que le jeune berger sculptait et peignait. Dessins, copies de statues, d'images de dévotion faites sur cahiers d'écolier.

RODEZ, Atelier Mahoux (1870-1872)

Boule-Dogue, premier modelage en terre, reproduction d'un modèle en plâtre.

Lion, premier marbre exécuté dans l'atelier Mahoux pendant ses rares moments de loisir.

PARIS, Ecole des Beaux-Arts (1873-1885)

Portraits-Bustes :

M. Maruéjouls, bronze (Salon 1875).
M. le Docteur Jausions, bronze.
M. Elie Cabrol, bronze (Salon 1878).
Mme Babille, terre cuite.
Mlle Delsol, marbre (Salon 1876).
Mme Delsol, marbre (Salon 1882).
M. Cibiel, terre cuite.
Louis Chabrier, plâtre.
Mme de Féligonde, marbre (Salon 1880).
Mme Denayrouse, marbre (Salon 1881).
Mlle de Cholet, marbre (Salon 1880).
Marquise de Beauvoir, marbre (Salon 1884).
Mme Damain, terre cuite (Salon 1883).
Ritta Sangalli, marbre (Salon 1885).
L'amiral Lynch (Chili), marbre (Salon 1885).
M. Oustry, préfet de la Seine, bronze (Salon 1883).
M. Morlà Vicûna (Chili), buste bronze.
M. Raymond Fugère, buste plâtre.
Mme Bourdiol, buste plâtre.
Mme Monsservin, buste plâtre.
M. Monsservin, médaillon haut-relief plâtre.

Statues bas-relief :

Deux figures décoratives pour chenêts, médaille de bronze : Exposition Universelle 1878.
Naïade de Vors, marbre, 1er prix à l'unanimité au Concours ouvert par la ville de Rodez et jugé à l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse.
Saint Hilarian, bronze, église d'Espalion, médaille à l'exposition des Beaux-Arts de Rodez 1884.
Tyrtée chantant les Messéniennes, 2e second grand prix, 1881 ; musée de Rodez 1881.
Diagoras, 1er second grand prix ; au Ministère des Beaux-Arts à Paris, 1883.
Mézence blessé, grand prix de Rome ; à l'Ecole des Beaux-Arts à Paris (Salle des Grands Prix 1884).
Tobie, marbre, 3e médaille au Salon (Collection Dervillé, 1884).
Monument commémoratif élevé en l'honneur de la Marine Chilienne à Valparaiso (Chili) 1882-1885.
Mme Eduarks (Chili), buste marbre.
Nuit de Mai, statuette marbre, appartient à M. Willy (Lyon).

ROME, Villa Médicis (1885-1889)

Bustes-Portraits :

Madame la baronne A. Seillères, marbre.
Edouard André (Nelly Jacquemard), marbre (Salon 1887).
Madame Hébert, marbre.
M. Pradier, ancien député, marbre.
Graziella, buste marbre.
Jeune Romain, tête d'étude, marbre.
Contemplation, buste terre cuite.
Statuette baronne A. Seillères.
Coquelin aîné dans le rôle de don César de Basan (collection Coquelin), statuette terre cuite.
Mlle Jeanne Dervillé, buste marbre.

Statues :

Statue de Monteil, bronze, Bard Belle-Isle, à Rodez.
Madame Hochon, statuette terre cuite.
Léon Boyer, grand buste et bas-relief bronze représentant la science en deuil (monument élevé à Florac, Lozère), (Salon de 1888).
Hector d'Espouy, statuette terre cuite.

Envois de Rome :

La Seine, bas-relief plâtre (Salon de 1887), réexposée en marbre au Salon de 1894.
La Muse d'André Chénier, statue plâtre (Salon 1888).
La Muse, marbre (Salon de 1889), médaille de 2e classe.
La Sirène, groupe de marbre (Salon de 1890), médaille de 1re classe.
Saint Antoine de Padoue, bas-relief plâtre (Envoi de 1890). Exposé en marbre au Salon en 1895. appartient à M. Paul Leroy-Beaulieu.

Statues, Monuments et Bustes depuis 1890 jusqu'à 1908.

Statues et Monuments :

L'Aurore, statue marbre, Hôtel Desmarais, Paris.
L'Aurore, haut-relief plâtre.
François Cabrol, statue de bronze, à Decazeville.
La Vierge, statue en pierre pour l'asile des vieillards, à Auteuil.
La Musique, statue marbre pour l'Opéra-Comique de Paris.
L'Aurore, marbre (Salon 1901).
La Pensée, statue de marbre polychrome (Salon 1902) au château de Combray (Calvados).
Le R. P. Didon, statue de marbre, érigée au collège d'Arcueil, 1902.
Le R. P. Didon, statue polychrome (Salon 1903).
Jules Simon, statue de marbre, avec 2 bas-reliefs en bronze doré pour son monument place de la Madeleine.
Monument d'Armand Rousseau, ancien gouverneur général de l'Indo-Chine, à Brest, statue bronze et haut-relief pierre représentant la France coloniale.
Nubar-Pacha, statue bronze, pour la ville d'Alexandrie.
Tombeau de Nubar-Pacha, haut-relief marbre (Alexandrie).
Mariette Pacha, statue bronze, au Caire.
Diane chasseresse, statue décorative marbre (Château de Vallière (Oise).
Muit de Mai, statue marbre (Hôtel de Mme de Beistégui, Paris).
Source, statue marbre Id.
Electricité, statue marbre Id.
Vierge, statue marbre pour l'oratoire de Mme Herbet (Château de Combray, Calvados).
Mme Constans, statuette de marbre (Union Artistique de Paris).
Bienheureux Pierre Fourrier, statue marbre. Monument élevé à Mirecourt (Vosges).
Sommeil de l'Etoile (Salon 1891).
Sommeil de Phébé, bas-relief terre cuite, collection Dervillé.
L'Art Français, statue décorative, bronze, façade du Musée de Nantes.
L'Amour écrasé par un sac d'écus, marbre (Musée de la comtesse de Caen, Palais de l'Institut (Salon 1892).
Monument commémoratif de la réunion de Menton à la France, groupe marbre, à Menton.
Amiral Olry, monument bronze (statue et bas-relief) élevé à Nouméa.
Amiral Olry, buste marbre.
Clément Marot, bas-relief marbre, à Cahors.
Fronton pour la Préfecture de Niort, représentant la Réunion des Deux-Sèvres. — Haut-relief pierre.
Tombeau de Madame Talabot (Saint-Geniez, Aveyron) trois bas-reliefs de marbre représentant : la Foi, l'Espérance, la Charité.
Monument funéraire du peintre Chaplin au Père Lachaise (Figure allégorique de la Peinture), marbre.
Jasmin, plaquette de bronze pour le centenaire du Poète (Musée d'Agen).
M. Dureau, monument commandé par le Syndicat des fabricants de sucre (cimetière Montmartre), buste bronze.
Glorification de Théophile Roussel, sénateur de la Lozère, plaquette bronze commandée par la colonie des Lozériens de Paris.

Statue de Mme Dervillé pour son tombeau, à Saint-Maurice (Seine-et-Oise).
Monument pour les Elèves de l'Ecole Centrale morts pour la Science et pour la Patrie. Figure allégorique, marbre. (Ecole Centrale, Paris.) Salon de 1900.
Monument de Leconte de l'Isle, groupe marbre. Jardin du Luxembourg.
Monument patriotique, à Millau. Statue de la ville de Millau, marbre.
Monument Francis Garnier, groupe bronze, place de l'Observatoire, Paris (Salon 1898).
Mlle Calvé, statue plâtre (rôle d'Ophélie).
L'Enfant au Poisson, marbre (Salon 1900).
Statue en pierre de la Ville de Paris en deuil pour le Monument des Travailleurs de la Ville de Paris au cimetière du Père Lachaise.
Monument du Centenaire de l'Internat, haut-relief marbre, cour intérieure de l'Hôtel-Dieu (Paris).
Monument Tarnier, haut relief marbre (Salon 1905), Place de l'Observatoire, Paris.
Monument de Monseigneur Larue, statue marbre, Cathédrale de Langres.
Monument de M. Ch. Durier, buste bronze (Chamonix).
Monument du cardinal Bourret, statue marbre pour la cathédrale de Rodez (Salon 1906).
Monument élevé à Valparaiso aux deux frères Luiz et Michel Ammunatégui (bronze).
Monument de Gavarni, buste marbre, bas-reliefs pierre et bronze, Place Saint-Georges, Paris.
Rêverie, statuette terre cuite, appartient à M. Constans.
Mélancolie, statuette terre cuite (Musée de Rodez).
M. Ernest Reyer, membre de l'Institut, statuette plâtre.
Mme la Comtesse de Jarnac, statuette bronze.
M. Herbet, statuette bronze.
Monument A. Motte, à Roubaix, buste bronze.

Bustes :

François Fabié, plâtre.
M. Constans, bronze et marbre (Salon 1891).
Paul Mantz, plâtre (Cercle Volney).
Mme Domergue, terre cuite (Cercle Volney).
M. Olry Rœderer, marbre.
Marquis de Naurois, plâtre.
Jean Rameau, terre cuite (Cercle Volney).
Mlle Jeanne Pascal.
Mme Blest-Gana, marbre.
Mme Louis Puech, plâtre.
Aug. Dorchain, plâtre.
Mme Kohn, marbre (Cercle Volney).
De Hérédia, membre de l'Académie Française plâtre.
Princesse Mathilde, terre cuite et marbre.
Docteur Peter, professeur à la Faculté de Médecine de Paris, marbre.
Méline, marbre (Salon), commandé par la Société pour la Protection du Travail national, 1893.
Cardinal Bourret, terre cuite.
M. Mayran, sénateur, marbre et bronze.
Mme Cauvain, marbre (Musée du Luxembourg), 1892.
Mlle Bartet, terre cuite (Union Artistique de Paris).
Mlle Rosita Mauri, marbre (Union Artistique de Paris).
Nubar-Pacha, buste marbre.
M. Delsol, sénateur, marbre (Salon 1894).
M. Jules Ferry, marbre (Salon), pour la Galerie des Présidents au Sénat ; et en bronze pour le Ministère de l'Instruction Publique, 1895.
Comtesse de Fels, marbre.
Madame Decori, pierre tendre (Cercle de l'Union Artistique).
Mme Gaston Deschamps, terre cuite.
Mme Jules Favre, marbre commandé pour l'Ecole de Sèvres par les anciens élèves de l'Ecole.
Docteur Duchaussoy, marbre commandé par l'Association des Dames de France pour l'Hôpital d'Etudes à Auteuil.
Mme Lavedan, marbre (Cercle de l'Union Artistique de Paris).
Théophile Roussel, marbre commandé par la Société pour la protection de l'Enfance, à l'occasion de son Jubilé à la Sorbonne (Cercle Volney).
M. Xavier Rogé, marbre commandé par le personnel de la fonderie de Pont-à-Mousson.
M. Gabriel Ferrier, membre de l'Institut, plâtre.
Jeune Vestale, marbre.
M. Durand de Gros, plâtre.
M. Henri Bousquet, bronze.
Mme Louis Jullien, terre cuite.
M. Boutet, terre cuite.
Sainte-Beuve, buste marbre. Jardin du Luxembourg.
Chabas, égyptologue, buste bronze, à Châlons-sur-Saône.
De la Siccottière, buste bronze, à Alençon.
M. Maspéro, buste bronze.
M. Charles Roux, buste marbre, offert par la Ville de Marseille en souvenir de l'Exposition coloniale de cette ville (Salon 1907).
Mme Malher, buste marbre (Salon 1892).
M. Lucien Magne, buste terre cuite.
Mlle Isidore Leroy, buste marbre et terre cuite.
Mme Bourgeois, marbre et terre cuite (Salon 1905).
M. Jules Lefebvre, membre de l'Institut, terre cuite.
M. Ammunatégui, buste marbre (Chili).
M. Fletcher, buste marbre (New-York).
Mme Fletcher, buste marbre (New-York).
Mme Formigé, buste plâtre.
Mlle Boghos Nubar-Pacha, buste terre cuite.
Francis Garnier, buste plâtre (Lycée de Montpellier).
M. Ch. Mourier, buste marbre (Mairie de Nîmes).

M. Maneuvrier, buste bronze, offert par les Employés de la Société de la Vieille Montagne.
M. Claretie, membre de l'Académie Française, buste plâtre.
Le professeur Debove, ancien doyen de la Faculté de Médecine, buste marbre (Salon 1906).
M. Ed. Rodier, buste bronze.
Mlle Blanche Jarislosky, buste terre cuite.
M. Bouillat, buste bronze.
Mme Albert Motte, buste terre cuite (Cercle artistique et Littéraire).
Mme Felia Litvinne, buste terre cuite.
M. Drouet, buste plâtre.
Princesse A. Gagarina Stourdza, buste bronze.
Mme Daniel Lesueur, buste terre cuite.
Mgr du Curel, buste marbre (Salon 1908).
Comte Greffulhe, buste terre cuite.
M. Louis Lacombe, buste plâtre.
Allain Targé, médaillon bronze haut-relief pour son tombeau.
Mme Le Bret, marbre.
Mme la baronne de Vanfreland, marbre (Cercle de l'Union Artistique de Paris).
Comtesse Pierre de Montalivet, marbre.
M. Chaplain, membre de l'Institut, bronze.
M. Gaston Menier, marbre.
Mlle Henriot, marbre commandé par la Comédie Française pour son monument au cimetière de Passy.
Général Garnier des Garets, plâtre.
M. de Drammard, bronze.
M. Bonnat, membre de l'Institut, statuette bronze.
Mgr Herscherr, évêque de Langres, marbre,
M. Bardoux, marbre commandé par l'Etat, pour l'Institut des Sciences Morales et politiques.
Mme Lorey, buste terre cuite.
Mme Lytton, buste marbre (Chicago).
Mme Corbin, buste terre cuite.
M. Raoul Bonnet, buste plâtre.
M. Paul Deroulède, plaquette plâtre.
Virginité (fantaisie), buste marbre.
M. et Mme Mure, bustes terre cuite.
M. Pascal, membre de l'Institut, bronze.
Gaston Pâris, commandé par l'Etat pour l'Ecole des Hautes Etudes (Sorbonne).
Monument Lebon, buste bronze (Rodez).
Le Myre de Villers, buste bronze.
Mme Herbet, buste marbre.
M. Besançon, buste marbre,
Surtout de table, argent, commandé par M. Charles Ferry.
Comte de Kératry, buste plâtre.
Taclar-Pacha, buste marbre (Le Caire).
Mlle Duchesne-Fournetz, buste marbre.
Mme Janet, buste marbre.
Commandant Berger, buste bronze (Constantinople).
M. de Féraudy, terre cuite (Cercle Volney).
M. Zévort, marbre commandé par l'Etat, pour le Ministère de l'Instruction publique.
Professeur Brouardel, marbre (Salon 1900).
Corneille, Racine, Molière, Victor Hugo, médaillons de marbre (façade du Théâtre Français).
Buste officiel du Président Loubet commandé par l'Etat, marbre (Salon 1901).
Mlle Antoinette May, terre cuite (Union Artistique de Paris).
Madame Nénot, terre cuite (Union Artistique de Paris).
Le Czar Nicolas, plâtre.
Mgr Germain, archevêque de Toulouse, marbre.
M. et Mme Mouton, marbres.
Jeune Florentin, tête d'étude, marbre.
Mme Desmarets, marbre.
Mme Mertian, terre cuite.
Mme Solange-Bodin, terre cuite.
Mme Surmont, marbre.
M. Danel, marbre.
M. Poubelle, ancien Préfet de la Seine, marbre commandé par le personnel de la Préfecture de la Seine.
M. P.-B. Carrère, buste plâtre.

Bustes d'enfants :

Mlle Bartholoni (Cercle de l'Union artistique).
Mlle Jacquemin, terre cuite Id.
Mlle Georges Leygues, terre cuite Id.
Mlle Normant, terre cuite Id.
Mlle de Camondo, terre cuite Id.
Mlle de Gunsbourg, terre cuite Id.
Mlle H. de Rotschild, terre cuite Id.
Mlle Marino Vagliano, marbre Id.
Mlle Henriette Olry Rœderer, terre cuite Id.
Mlle Lili Roujon, terre cuite Id.
Mlle Paul Béjot, terre cuite Id.
Mlle Pozzo di Borgo, terre cuite Id.
M. Jacques Dreyfus, terre cuite Id.
M. Constant Dreyfus, terre cuite Id.
M. Jacques de Monthiers, terre cuite Id.
M. Bouruet-Aubertot, terre cuite Id.
M. Henry Gouin, terre cuite Id.
M. Vicûna, buste marbre (Chili).
Mlle Fée Olry Rœderer, terre cuite.
M. H. Normand, buste terre cuite.
Mlle H. Lapauze, terre cuite.
M. A. Lytton, buste marbre (Chicago).
Mlle de Montessan, terre cuite.
Mlle Jamesson, buste terre cuite.
M. Diaz Albertini, terre cuite.
M. Raoul Gradis, terre cuite.
M. Gleb Kharitonenko, buste marbre (Russie).
M. Lorieux, terre cuite.
M. de Moustier, terre cuite.
M. Jacques Béjot, terre cuite (Salon 1906).
M. Arnaud de Vogué, terre cuite.
M. de l'Espée, marbre.

Médailles :

Mlle Edmond de Rotschild, bronze.
Mlle Chasles, de l'Opéra Comique (Salon 1892, section de Gravure), bronze.
Mme Olry Rœderer Mure, bronze.
M. Elie Cabrol, bronze.

Médaillons :

M. Quintou, plâtre.
M. Andrieu, ancien curé de Bozouls, bronze.
Mme Fugère, plâtre.
M. Alauzet, constructeur, bronze.
Mme Rondeau, plâtre (Salon 1874).
Mme Cauvain, plâtre.
Mlle Chapu, plâtre.
M. Moulharac, plâtre.
M. Palous, terre cuite.
M. Paul Chabrier et Mlle Chabrier, médaillon marbre.
M. Sannié, plâtre.
M. Anglade, plâtre.
M. le docteur Jausions, plâtre.
M. A. Pérate, plâtre.
M. Deglane, plâtre.
Mme Monsservin, terre cuite (Salon de 1874).
Mme Georges Leygues, plâtre.
Mme Brouardel, médaillon pierre lithographique.
M. Vinay, bronze commandé par le Syndicat de l'Epicerie française.
M. Robert Garnier (lycée de Montpellier), plâtre.
Médaillon haut-relief bronze, pour le tombeau de M. et Mme Puech (Bozouls, Aveyron).

ŒUVRES DE DENYS PUECH

QUI FIGURENT DANS LES DIVERS MUSÉES DE FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

Paris. — Luxembourg : La Seine, bas-relief marbre ; Muse d'André Chénier, marbre ; La Sirène, marbre ; Buste marbre de Mme Cauvin. — Louvre : Buste de M. Loubet, président de la République, marbre. — Tribunal de Commerce : Réduction en marbre de la Seine. — Cercle artistique et littéraire : Etude, buste marbre. — Institut : Musée de la comtesse de Caen : L'Amour écrasé par un sac d'écus, statue (Salon 1902).
Agen. — Musée de la ville : Plaquette de bronze pour le centenaire de Jasmin.
Bayonne. — Musée Bonnat : Statuette de M. Bonnat, bronze.
Lille. — Musée de la ville : Buste marbre de M. Danel.
Mâcon. — Musée de la ville : Muse d'André Chénier, envoi de Rome en plâtre acheté par l'Etat.
Nantes. — Musée de la ville : L'Art français, statue décorative, bronze.
Orléans. — Musée de la ville : Muse d'André Chénier, moulage commandé par la ville d'Orléans à l'auteur ; Réplique du buste de Mme Nénot (terre cuite).
Rodez. — Musée de la ville : Bas-relief de plâtre représentant Tyrtée chantant les Messéniennes ; buste de M. le Docteur Jausions, bronze. Bustes de MM. Mayran, Delsol, Pradié, Maruéjouls, Fabié, Mme Cauvain.
Rouen. — Tribunal de Commerce : Réduction en marbre du bas-relief la Seine.
Barcelone. — Musée : Bas-relief de saint Antoine de Padoue, plâtre acheté par la ville de Barcelone.
Copenhague.— Musée. Bas-relief de la Seine, plâtre, et réplique avec variante du groupe de la Sirène en marbre.
Cronstadt. — Musée : Réduction en demi-grandeur de la Sirène, offerte à l'amiral Avellane en souvenir de son séjour à Paris.
Monte-Carlo. — Palais des Beaux-Arts : Buste de M. de Drammard, terre cuite ; Statuette de M. Bonnat, bronze.
New-York. — Collection Fletcher, réplique avec variante du groupe de la Sirène ; Bustes en marbre de M. et Mme Fletcher et buste en marbre : Le Printemps.
St-Pétersbourg. — Musée des Beaux-Arts : Buste du Czar Nicolas.
Valparaiso. — Musée de la ville : Modéle réduit dn monument des frères Ammunatégui.
Vienne. — Musée : Réduction de la Seine, marbre

EN PRÉPARATION

Monument Henri Germain, marbre (Cimetière de Cannes).
La Pensée, statue marbre destinée à la Sorbonne commandée par la Ville de Paris.
Glorification de Paris, grand bas-relief pour l'Hôtel de Ville de Paris, plâtre.
Monument du Professeur Brouardel, ancien doyen de la Faculté de Médecine de Paris.
Monument de S. A. S. le Prince Albert Ier de Monaco, statue marbre et bas-relief destiné au Musée Océanographique de Monaco.

TABLE DES GRAVURES

HORS TEXTE

Portrait de M. Denys Puech. . . . . Pages II-III
Mézence blessé, grand prix de Rome. . . . 12-13
La Seine, bas-relief marbre. 28-29
La Muse d'André Chénier, statue marbre 60-61
La Sirène, statue marbre 84-85
Saint Antoine de Padoue, bas-relief marbre. 100-101
L'Enfant au Poisson, statue marbre. . . . 124-125
Monument de Leconte de l'Isle, groupe marbre 140-141
Monument funéraire du peintre Chaplin, haut-relief marbre 156-157
La Musique, statue marbre. 172-173
Mlle Lili Roujon, buste terre cuite. 188-189
Mlle Edmond de Rotschild, médaille, bronze 228-229

DANS LE TEXTE

L'Aurore, haut-relief . . . . Page 1
Mme Félia Litvinne, médaillon bronze. 8
Maison natale de Denys Puech, à Gavernac. . 9
Portrait des parents de Denys Puech, médaillon haut-relief 11
Boule en noyer sculpté 15
Napoléon Ier, statuette en noyer 16
Portrait, statuette en pierre tendre 17
Lion couché, en marbre. 19
Le Pont d'Estaing. 20
Croquis d'album 25
Etude de tête pour une Parque, dessin au crayon 27
Croquis à la plume. Pages d'album. 30
La Charité, bas-relief du tombeau de Madame Talabot, à Saint-Geniez (Aveyron). 31
Croquis d'atelier. 35
Jeune Vestale. 37
La Ville de Paris, haut-relief allégorique . . . 39
Atelier de Denys Puech avec la statue en marbre et le modèle en plâtre de Jules Simon. 43
R. P. Didon. 45
Croquis à la plume. (Pages d'album). D'après Michel-Ange 46
Médaillons de Corneille et de Molière ornant la façade du Théâtre Français. 47
Jeune Florentin 53
Buste de M. Maruéjouls 55
Etude. 58
Portrait de François Fabié, croquis 63
Le Lot offrant les produits du Midi à la Seine. (Haut-relief du monument Clément Marot à Cahors). 64
Denys Puech à la caserne. 65
Jeune Romain, étude. 68
Naïade de Vors, statue marbre 71
Tyrtée chantant les Messéniennes 74
En villégiature 77
Denys Puech au milieu de ses élèves. 78
Nuit de Mai 81
Portrait de M. Chabrier, croquis 85
Buste de Mlle Henriette Olry. 88
Instantané pris dans les Jardins de la Villa Médicis. 92
Vue de Venise, étude. 93
La Chasse, esquisse 98
S. A. S. le prince Albert Ier de Monaco, croquis au crayon d'après nature 99
Etude, dessin au crayon 103
Groupe de la Réunion de Menton à la France, esquisse. 109

Jeune Lozérienne couronnant le buste de Théophile Roussel 113
En souvenir d'un naufrage, esquisse 116
Vierge, statue marbre 122
Copie d'une tête en bronze du Musée d'Athènes, dessin à la plume 127
Portrait, buste marbre 128
Etude pour une statue de Source, dessin au crayon 129
L'Enfant au Poisson, groupe marbre 132
Portrait de Mlle Barthe, buste terre cuite . . . 138
Buste de femme (Musée du Luxembourg) . . . 143
Aurore, statue marbre 149
Masque en bronze (Monument Gavarni) 154
Une séance de pose à la campagne 155
Nicolas II, empereur de Russie 162
Portrait du Président Loubet, buste marbre . 163
J. Méline, buste marbre 165
Le Professeur Brouardel, buste bronze 167
Monseigneur A. du Curel, buste marbre 168
Sainte-Beuve, buste marbre 171
Monument de Francis Garnier, groupe bronze. 174
Portrait de Mlle Jacquemin, buste terre cuite 179
S. E. le cardinal Bourret, statue marbre 180
Amans-Alexis Monteil, statue bronze 186
Portrait, dessin à la plume 197
La Pensée statue polychrome 201
Monument des frères Ammunatégui érigé au Chili, groupe en bronze 205
Buste de la Princesse A. Gagarine-Stourdza, bronze 209
Racine-Victor Hugo, médaillons ornant la façade du Théâtre Français 210
Sommeil de l'Etoile, statue marbre 212
Diane chasseresse, statue marbre 213
L'Amitié enchaînant l'Amour, groupe terre cuite 217
Figure allégorique de l'Ecole Centrale, marbre 220
Le Professeur Tarnier, haut-relief marbre . . . 224
Monument commémoratif des soldats de l'arrondissement de Millau, morts en 1870 . . . 226
Stèle en marbre du monument d'Henri Germain (Cimetière de Cannes) 231
S. A. S. le Prince Albert Ier de Monaco, statue marbre 237
Masque bronze (Monument Gavarni) 239
Etude pour une statue de Prométhée, dessin au crayon 240
Etude pour une Danaé, dessin au crayon . . . 245
Buste d'enfant 249

TABLE DES MATIÈRES

L'Art et la Sculpture en France 1

I. Une enfance pastorale 9
II. La vocation artistique 20
III. L'arrivée à Paris 31
IV. L'Ecole des Beaux-Arts 47
V. Le Service militaire et le Prix de Rome 64
VI. A la Villa Médicis 78
VII. Les envois de Rome 93
VIII. L'esthétique de Puech 129
IX. Les Bustes 155
X. Les Statues 180
XI. Compositions allégoriques et décoratives 210
XII. Denys Puech à l'Institut 240
Conclusion 250

Catalogue des œuvres de Denys Puech 255
Table des gravures 260

IMPRIMERIE CARRÈRE, RODEZ. — MAISON FONDÉE EN 1624.
Machines Marinoni. — Encres Lorilleux. — Caractères Deberny. — Papier P. Prioux et Cie.